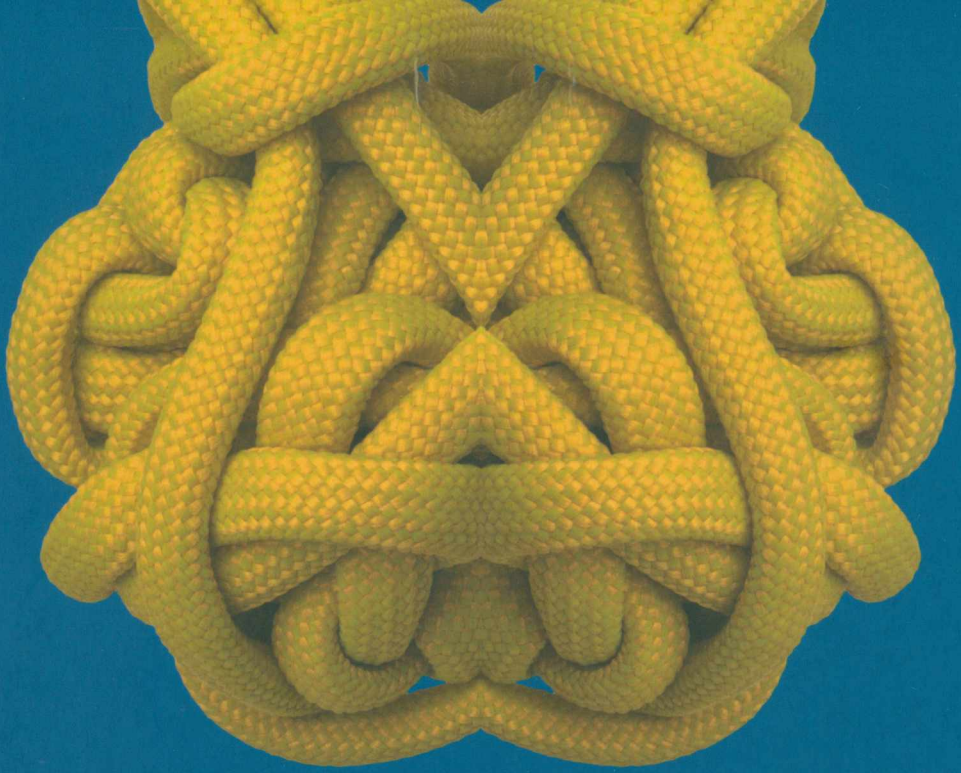


FRITZ BREITHAUPT

a narratív agy

Miért gondolkodunk történetekben?

TEST ÉS LÉLEK

A közös narratív átélés a puszta térbeli együttléten messze túlmutató közösséget teremt. Ez az agyunk börtönéből, valamint az itt és mostból való kitörés valami egészen elképesztő: a tudatmobilitás fajunk nagy evolúciós vívmánya.

TYPOTEX

TEST ÉS LÉLEK

SOROZATSZERKESZTŐ
KOVÁCS ILONA • PLÉH CSABA

FRITZ BREITHAUPT

a narratív agy

Miért gondolkodunk történetekben?

FORDÍTOTTA
DOBOSI BEÁTA

TYPOTEX

A mű fordítását a Goethe Intézet támogatta.

GOETHE INSTITUT

A könyv megjelenését a Nemzeti Kulturális Alap
a kiadói program keretében támogatta.

Nemzeti Kulturális Alap

A fordítás a következő kiadás alapján készült:
Fritz Breithaupt: *Das narrative Gehirn. Was unsere Neuronen erzählen*
Berlin, Suhrkamp, 2022
© Suhrkamp Verlag Berlin 2022
All rights reserved by and controlled through Suhrkamp Verlag Berlin.
Hungarian translation © Dobosi Beáta, 2024
Hungarian edition © Typotex, Budapest, 2024
Engedély nélkül semmilyen formában nem másolható!

ISBN 978 963 493 314 4
ISSN 1417-6793

SOMOGYI KÖNYVTÁR 1003787 1881 16 25 SZEGED 150 B88

Somogyi-könyvtár, Szeged
S000831529

2

Kedves Olvasó!
Köszönjük, hogy kínálatunkból választott olvasnivalót!
Újabb kiadványainkról, akcióinkról a *www.typotex.hu*
és a *facebook.com/typotexkiado* oldalakon értesülhet.

Typotex Kiadó
Alapította Votisky Zsuzsa, 1989
A kiadó az 1795-ben alapított Magyar Könyvkiadók
és Könyvterjesztők Egyesülésének tagja.
Felelős kiadó: Németh Kinga
Felelős szerkesztő: Juhász Emese
Szerkesztette és tördelte: Leiszter Attila
Borítóterv: Somogyi Péter
Nyomta és kötötte: OOK-PRESS Nyomda, Veszprém
Felelős vezető: Szathmáry Attila

TARTALOM

Bevezetés 7

1. fejezet | EPIZÓDOKBAN GONDOLKODÁS – A KÁOSZTÓL A RENDIG 26

2. fejezet | MI A NARRATÍVA? 39

3. fejezet | SÚGÓPOSTA 51

4. fejezet | AZ ÉRZELMEK MINT A NARRATÍV GONDOLKODÁS JUTALMAI 87

5. fejezet | A NARRATÍVA MINT A VÁLSÁGRA ADOTT VÁLASZ 117

6. fejezet | AZ IDENTITÁS MINT PATOLÓGIA 133

7. fejezet | MULTIVERZIONÁLIS VALÓSÁG, TÖBBRÉTEGŰ NARRATÍVA 153

8. fejezet | A NARRATÍV AGY EVOLÚCIÓJA – A SZÍNPAD MINT A TUDATMOBILITÁS SZÜLŐHELYE 166

Kitekintés | KILÁBALÁS A NARRATÍV KISKORÚSÁGBÓL 184

Jegyzetek 190

Irodalom 207

Köszönetnyilvánítás 223

BEVEZETÉS

Miért töltünk ennyi időt narratívákkal? És itt nemcsak filmek nézésére és könyvek olvasására gondolok, hanem az arról szóló beszélgetéseinkre is, hogy ki kivel mit csinált; a közösségi médiában közzétett bejegyzéseinkre; valamint az akörül forgó gondolatainkra, mit tegyünk bizonyos helyzetekben, ami rövid videóklipek formájában pereghet le előttünk.

Erre az első kérdésre egyszerű a válasz: a narratívákban átéljük mások élményeit, és osztozunk a tapasztalataikban. Ez azért lehetséges, mert a narratívákban az ő helyzetükbe képzelhetjük magunkat, és magunkévá tehetjük a tapasztalataikat. Nem kell megfognunk a forró főzőlapot, bankot rabolnunk vagy félrelépnünk, hogy rájöjjünk, ez nem valami jó ötlet. A visszatartó erő nem az erkölcs vagy a bölcsesség, hanem a már megszerzett tapasztalat. A narratívák jóvoltából egyúttal megadatik az az élvezet is, hogy megízleljük a tiltott gyümölcsöt. A mondás úgy tartja, hogy nem lakhat jól a kecske, és maradhat meg a káposzta is. Márpedig a narratíva pont erre jó: úgy szerezhetünk (narratív, mentális) tapasztalatot, hogy nem kell az adott dolgot megtennünk. Megkettőzzük az életünket. Még egyszer átélhetjük a történteket, vagy megtervezhetünk egy cselekedetet – a legapróbb reakcióktól a sorsfordító döntésekig.

Ilyen értelemben a narratív gondolkodás a tapasztalatszerzés és a tervezés remekbe szabott eszköze. Nem kell evolúcióbiológusnak lenni, hogy belássuk, milyen óriási előnyt jelent a túlélés szempontjából. Segítségével több élethelyzetre készülhetünk fel, és eltervezhetjük a jövőbeli tetteinket. Mind tanulunk egymástól, aminek során valami egészen elképesztő dolgot valósítunk meg: egy ember tapasztalatai mások tapasztalataivá válnak. Nem különálló lények vagyunk, hanem egyének hálózata. A szivacsok, a hangyák és az emlősállatok csak közvetlen veszély esetén tudják a tapasztalataikat továbbadni vakrémület formájában. Mi viszont folyamatosan megsokszorozzuk azokat.

Ez azonban felvet egy másik kérdést: miért gondolkodunk narratívan? Nem csupán azért, mert ezzel szelekciós előnyökhöz jutunk. A párválasztás problémáival járó fáradságos szaporodást sem azért vállaljuk, mert ezzel továbbadhatjuk a génjeinket, hanem mert a szex varázslatosan vonz, a szerelem pedig boldoggá tesz minket. És fordítva: nem minden cselekedetünk értelmes evolúciós szempontból. Kötve hiszem például, hogy a legnépszerűbb ételek itt, az Egyesült Államokban jót tesznek a polgártársaimnak.

Ez a könyv ezzel a második kérdéssel, a narratív gondolkodás miértjével foglalkozik. Már ezen a ponton adunk rá egy egyszerű választ: azért gondolkodunk narratívan, mert ez érzelmekkel jutalmaz meg minket. Az érzelmeket önmagukban is pozitív dolgoknak tartjuk, ugyanakkor a legtöbbnek megvan a maga stop gombja is, amely lehetővé teszi, hogy kilépjünk a narratívából. Az ebben a könyvben tárgyalt narratív érzelmek határozzák meg az életmódunkat és a jóllétünket.

Ez a tézis elvezet bennünket egy harmadik gondolathoz. A narratívák bizonyos értelemben függővé tesznek minket. Óvatosabban fogalmazva: egyes narratívák annyira belevésődnek az emlékezetünkbe, hogy újra meg újra elővesszük őket, és rájuk szokunk. Mindenkinek megvan a maga gyengéje. Egyesek hősnek akarják látni magukat, mások pedig olyan áldozati szerepekben tetszelegnek, amelyekkel érzelmileg azonosulni tudnak. Felmerül a kérdés, hogy a narratív gondolkodás, amely kiszakít a saját szűkös létezésünkből, és lehetővé teszi, hogy mások életét éljük, nem ejt-e fogságba minket. Más szóval: „meg tudjuk változtatni a narratívánkat", ahogy azt manapság mondani szokták?

Ezzel megérkeztünk az utolsó nagy kérdéshez: Kik vagyunk attól, hogy narratívákban gondolkodunk, tapasztalunk és élünk? Narratív lények?

ROSSZ FILMBE CSÖPPENTEM

Azt szokták mondani, hogy mindenki a maga szerencséjének a kovácsa. De inkább az ellenkezőjét tapasztaljuk: megássuk a saját sírunkat. És ez nem pusztán azt jelenti, hogy véletlenül beleesünk abba a verembe, amelyet másnak ástunk. Sokkal inkább azt, hogy egyre jobban elmélyítjük a boldogtalanságunkat azáltal, hogy világnézetünket a boldogtalansághoz igazítjuk. Ki ne ismerné a pesszimistát, akinek a szemében a legjobb hír

is a balszerencséje bizonyítékává válik? Legszívesebben megráznánk, csakhogy ez mit sem használna, mert csupán megerősítené abbéli hitében, hogy az egész világ összeesküdött ellene, beleértve a barátját is, aki megrázta. Nyilván nem könnyű megtörni a mintát.

A pesszimistához hasonlóan mind beleragadhatunk a látásmódunkba. E mögött azonban nemcsak holmi homályos világnézet rejlik, hanem konkrét elvárások azzal kapcsolatban, kik vagyunk, hol tartunk, és hogyan képzeljük a jövőnket. A jó emberek a mennyországba jutnak, mi többiek meg maradunk, ahol vagyunk. És ez elsősorban azt jelenti, hogy a narratívánk fogságában. Elvárunk bizonyos dolgokat, és addig vergődünk az elvárásainkban, amíg ezek be nem következnek. És ha nem, várunk, amíg mégis. Várakozás közben pedig úgy formáljuk át a valós eseményeket a fejünkben, hogy megfeleljenek a nézeteinknek. Egyesekre minden mosolygó nagymamában a farkas néz vissza. Az Egyesült Államokban pedig sokak számára hat botrányos év után is Trump a hős.

Számos olyan kollégám van az indianai egyetemen, akik ragaszkodnak a kamaszkori elképzeléseikhez. Professzorok akarnak lenni a Harvardon, Nobel-díjat akarnak kapni, vagy fel akarják találni a rák ellenszerét. Ezek mind szép célok, amelyek munkára serkentenek. Ugyanakkor nem tesznek boldoggá. A kollégáim megkeseredettek, frusztráltak és irigyek mások eredményeire. A választott narratíva már nem illik az életükhöz. Mégsem tudják elengedni.

Mások örökké áldozatnak látják magukat. Persze fontos felismerni, ha valakit elnyomnak, hogy fellázadhasson, vagy segítséget tudjon kérni. De szerep is válhat belőle, amelyhez vissza-visszatérünk, mert jól ismerjük, és bármikor belebújhatunk, akár egy kényelmes cipőbe. Végtére is az áldozati narratíva morális győztessé teszi az áldozatot, és felmenti a felelősség meg a cselekvés alól. Leveszi a válláról a terhet.

Egy további változat, amelyről gyakran hallok német barátaimtól, a szorgos méhecske meg a száz lusta élősködő narratívája. Ez a mese sajnos nem ér jó véget, mert a barátaim úgy érzik, hogy kizsákmányolók és naplopók hada veszi körül őket. A végén mindig a rossz győzedelmeskedik, noha a barátaim tartják fenn a rendszer működését.

Ugyanígy beleragadhatunk bizonyos családi szerepekbe is. Az egyik ilyen a számos kultúrában ismert szuperanyáé. A szuperanya szüntelenül mosolyogva vezeti a háztartást, a gyerekei barátainak a legjobb barátnője, a tiszta konyhájában mindig mindenkinek jut egy tányér leves, és még

karriert is épít… Akkora nyomás nehezedik rá, hogy alig van egy szabad perce, főleg, ha balul sül el valami.

Vagy amikor rossz emberbe szeretünk bele. Azaz tulajdonképpen jóba, de ha a szívünk választottja nem viszonozza az érzelmeinket, vagy történetesen szociopata, a jó emberből egyből rossz lesz. Mégsem tudjuk kiverni a fejünkből. Folyton apró jelenetek villannak fel a lelki szemeink előtt: egy bárban argentin tangót táncolunk, egymás kezét fogjuk, együtt vásárolunk.

Ezek a példák olyan magatartásformák széles spektrumát tárják elénk, amelyekben az énkép csapdává válik. Első ránézésre az ilyen képzeletbeli énképhez való ragaszkodás nem a narratív gondolkodás kérdésének tűnik. Megpróbálhatnánk világnézetek iránti elkötelezettséggel, múltbéli tapasztalatokkal és korai bevésődésekkel, sémákkal, mintákkal vagy ideálokkal magyarázni. Ez mind igaz is lehet, ám ezek az énképek csak azért létezhetnek, mert konkrét mininarratívákként állnak előttünk. Csak azért látjuk magunkat hősnek (már amennyiben egy tudós például hős lehet, és ez az elgondolás egészen biztosan komoly tudományos erőfeszítést igényel), áldozatnak, meggyőződésből ténykedő embernek, szuperanyának vagy hősszerelmesnek, mert el tudjuk képzelni, hogy az adott módon cselekszünk – vagyis képzeletben magunkra találunk a narratívában. A narratívák megjelenhetnek vezérfonálként, de a lehetséges események hirtelen felvillanásaiként is.

Bizonyos narratíváktól és az ezekre épülő énképektől nem könnyű megszabadulni. A narratíva az a forma, amelyben az agyunk a magunk és mások cselekedeteit szimulálja. Mivel ezeket a szimulációkat alkalmasnak tartjuk arra, hogy leképezzék a tetteinket, nagyon valóságosnak érezzük őket. És ki akarna szakítani a valósággal? De van kiút.

Az érdekes az, hogy a narratívák egyrészt a társadalmi környezet leképezései és szimulációi, vagyis modellezik a helyzetünket, döntéseinket, tetteinket és érzelmeinket, másrészt csupán a képzeletünk szüleményei. A narratíváknak formájuk van. A formáknak pedig megvannak a maguk törvényszerűségei, amelyek nem úgy táncolnak, ahogy a valóság fütyül. Ezekbe a formákba helyezzük bele a magunk és mások megfigyelt cselekedeteit. Amikor másokat megfigyelünk, gyorsan bizonyos indítékokat és érdekeket tulajdonítunk nekik, hozzászegezzük őket valamihez. Az eseményeket kis szekvenciákban és epizódokban kísérjük figyelemmel, amelyekben minden szerepet diádokba vagy triádokba rendezünk: gazember, tettes, hős, vetélytárs, segítőtárs, hazug, áldozat, bíró, barát, hamis barát, áruló, szociopata, tanú, tanító, élősködő… Ezek a szerepek csak a fejünkben léteznek, mert természetesen az emberek többféle hajlammal rendelkeznek, és bármelyik szerepet felvehetik. Egy társas helyzet megfigyeléséhez azonban roppant praktikus egyszerűsítés, hogy az egyik vagy a másik szereppel ruházzuk fel az embereket. Áttekinthetővé és ezáltal elképzelhetővé teszi a szimulációt. Így a narratíva filmszerűen pereghet a gondolatainkban, és utólag könnyűszerrel felidézhetjük. Egyszerűbben fogalmazva: a narratívák rendkívül vonzó tájékozódási pontokat kínálnak a komplex valóságban. Ki mondana erre nemet? Az agyunk biztosan nem szalasztja el az alkalmat. A narratívák lehetővé teszik, hogy feltételezésekkel és jóslatokkal éljünk a társas környezetünket illetően, emlékezzünk rájuk és beszéljünk róluk. Ez nem pusztán kényelmes, hanem nagyon is racionális, és általában ragyogóan működik. De pont így ragadunk bele a nyomvályúba. Ha egyszer kialakul egy narratíva, az olyan meggyőző, hogy képtelenek vagyunk lerázni magunkról.

Ez a fogságba esés messze túlmutat az énképen, és sok magatartásformát felölel. Többnyire persze hasznunkra válik, ha tudjuk, hogyan kell viselkedni bizonyos helyzetekben, és mire számíthatunk. Csakhogy a helytelen viselkedés számos szélsőséges változata is abba a tartományba esik, amelyet legalább részben a narratív gondolkodás vezérel.

Amerikai lakhelyem közelében 2020 nyarán ijesztő rasszista incidensre került sor. Egy afrikai származású férfit „Bitóra vele!" kiáltásokkal zaklatott egy fehérekből álló csoport. Csak egy példa arra, milyen magatartásformák előfordulására gondolok. Ráadásul az efféle megbotránkoztató narratívákat gyakran tettekre is átváltják. Tudta ezt az áldozat is, aki talán maga provokálta ki az esetet azzal, hogy kétszer egymás után behatolt a vádlottak magánterületére, ahogy az nem sokkal később a bíróságon kiderült.

A bizottságokra és a munkacsoportokra, amelyeket én az egyetemről ismerek, de nyilván máshol is mindennaposnak számítanak, jellemző, hogy gyorsan – túl gyorsan – döntenek egy-egy kezdeményezésről. Azután szinte mindig kitartanak az első kimondott szónál. Aki az indítvány mellett tette le a voksát, később mindig talál rá érveket, még akkor is, ha rengeteg tisztán látható problémába ütközik. Aki ellene foglalt állást, végig mindent ócsárolni fog. És nem pusztán azért ragaszkodnak a már meghozott döntésükhöz, mert lusták újragondolni. Sokkal inkább a csoportban eljátszott szerepük, a lelkes támogató vagy a mások észjárásában rejlő hibákat fürkésző, kíméletlen racionalista szerepe miatt.

Ezeket a szerepeket oda illő megfogalmazásokkal, arckifejezéssel és a kollegiális viselkedés kódjaival adják elő. Sok jó ötlet és kezdeményezés halálával jár ez.

Az elveszett költségek csapdája és a merevség is a narratív minták körébe tartozik: döntöttünk valahogy, és utána nem tágítunk. Ha már egyszer megvettük a koncertjegyet, akkor is elmegyünk, ha hetek óta szakad a hó, és csúnyán megfáztunk. A másik lehetőség, hogy egyszerűen ágyba bújjunk, eszünkbe sem jut, mert csak a zenei élmény lebeg a szemünk előtt, hiába nem fogjuk ilyen betegen élvezni. És már azon jár az eszünk, milyen lelkesen mesélünk majd róla másoknak, és mindegy is, milyen volt valójában.

Ezzel vissza is értünk a pesszimistához, a boldogtalan szerelmeshez meg a frusztrált kollégákhoz, akik rossz narratívákhoz ragaszkodnak. Mi segíthet rajtuk? A válasz: még több narratív gondolkodás! A narratívák nem monolitikus képződmények. Sokkal jellemzőbb, hogy csapatostul jönnek. Minden narratívának van ellennarratívája. És ami még fontosabb: amikor magunkra találunk egy narratívában, akár filmet nézünk, akár az életünkön elmélkedünk, minden alakulhat gyökeresen másképp is. A narratívák multiverzionálisak. A multiverzionalitás itt nem azt jelenti, hogy egy középkori kéziratnak több szövegváltozata létezik, hanem azt, hogy ha belebonyolódunk egy narratívába, akkor több lehetséges fejlemény kínálkozik. A narratívák azért olyan izgalmasak és intenzívek, mert mindig minden alakulhat máshogy is. És mi magunk teremtjük meg ennek lehetőségét, amikor megjövendöljük, mi történhet vagy minek kellene történnie.

Ugyanez a mentális multiverzionalitás (hogy bevezessük ezt a szörnyen szép fogalmat) kínál kiutat azokból a csapdákból, amelyeket a narratíváinkkal állítunk magunknak. A narratívák ugyanis azt is megengedik, hogy elképzeljük a kiutat. Egyszerre a boldogtalanságunk és a boldogtalanságunkból való kilábalás eszközei. A dárda, amely a sebet ütötte, be is gyógyítja.

A félreértések elkerülése végett: ez nem önsegítő könyv. Nem vagyok alkalmas terapeutának. Ha valaki a boldogtalanságból kiutat keresve elmesélné nekem az életét, a narratív agyról szóló elméleteimmel valószínűleg nem a legjobb, hanem a legizgalmasabb megoldást javasolnám neki. Az izgalom nagyszerű dolog, de nem biztos, hogy mindent ki kell próbálni, ami izgalmas. Engem inkább a narratív gondolkodásban rejlő lehetőségek érdekelnek. A tudatunk rendkívül mozgékony, és a narratívák az ugródeszkái. Mindig minden alakulhat máshogy – még akkor is, ha többnyire nem alakul.

A narratív gondolkodásnak ez a kettőssége áll e könyv középpontjában. A narratívák egyrészt erős mintákat alakítanak ki, amelyek szilárd formát adnak a viselkedésünknek, valamint a gondolkodásunknak, a hitünknek, az érzéseinknek, az élményeinknek, az emlékeinknek és a reményeinknek, és ezzel korlátoznak bennünket. Másrészt pont a narratív gondolkodás kínál kreatív választási lehetőségeket, amelyeket szó szerint mi magunk találunk ki. Narratív lényekként eltervezhetjük az életünket, előre láthatjuk mások cselekedeteit, hibáztathatunk másokat, beleképzelhetjük magunkat más emberek helyzetébe, és megérthetjük önmagunkat. Egyszerre vagyunk gúzsba kötve, és akarunk valami újat, miközben képtelenek vagyunk túl sokáig boldogok lenni a hétköznapokban. Szilárd mintákat követünk, amelyek néha fogságba ejtenek. Hozzászögezünk másokat a szerepükhöz és a saját mentális narratíváinkhoz. Egyszerűsítünk, hogy kikerekedjen a történet.

JÓ FILMBE CSÖPPENTEM

Eddig az lehetett a benyomásunk, hogy a narratíva és a narratív gondolkodás korlátoz minket, hiszen a kitörés a ritka kivételek közé tartozik. Az elmélet felől nézve így is mutatkozhat. A hétköznapi tapasztalataink azonban ellentmondanak ennek. A narratíva magával ragad bennünket. Az elbeszélések szinte valamennyi fajtája élvezetet okoz. Ez nemcsak azokra a kitalált történetekre igaz, amelyekkel a könyvek lapjain és a mozivásznon találkozunk, hanem a mindennapi pletykára is. Nincs annál izgalmasabb, mint amikor a barátnőnk azzal hív fel, hogy: „Hallottad, mi történt ma Roberttel?" Kíváncsiak vagyunk, és élvezettel találgatunk. A politikusok beszédei, a papok prédikációi vagy a tudományos előadások mind nagyobb sikert aratnak, ha kis történetek tarkítják őket. A szakkönyv is jobban tetszik, ha anekdoták színesítik. A barátok elbeszélései nemcsak azért vonzanak, mert róluk szólnak, hanem mert velük együtt közvetlenül átélhetjük őket. Saját életünk is könnyebbnek tűnik, ha elmesélhetjük. Amikor este hazaérek, és beszámolok valamiről a családomnak, mindenki jobban érzi magát, mint ha szűkszavúan csak annyit vetnék oda: „Nem történt semmi különös." Kivéve persze, ha túl sokat fecsegek, és sztori helyett parttalan szóáradatot zúdítok rájuk.

Ezzel nem azt akarom mondani, hogy minden narratíva önmagában „esztétikus" vagy „szép", mert akkor ezek a szavak elveszítenék a jelentésüket. Esztétikus vagy szép narratívák helyett inkább a narratíva érthetőségéről beszélek, hiszen a kevésbé szép fajtái is megörvendeztetnek minket. Mik tehát a narratíva azon jellemzői, amelyek optimális befogadást eredményeznek, és milyen mentális folyamatok felelnek meg nekik?

1. Először látok egy filmet. A szereplők viszonya zavaros, a színészeket nem ismerem. Ezek most testvérek vagy szeretők? Nem vagyok biztos benne. Aztán már megint valami másról van szó. Akkor most az apa taxisofőr vagy üzletember, ahogy ő állítja? Egyelőre nem tudom eldönteni, tetszik-e a film. A város is idegen. Egy ponton végre rájövök, ki a főszereplő. Őrá összpontosítok. Lehet, hogy az a másik az ellenfele. Kialakul a rend, belefeledkezem a filmbe. Peregnek a képkockák.

A narratíva a legalsó szinten *érthetőséget* teremt. Cselekvési és tapasztalati játékteret rendel a szereplőkhöz. A karakterek kapcsolatrendszere általában átlátható, a helyzet egyértelmű viszonyokat teremt, akkor is, ha bizonyos kérdéseket nyitva hagy. Az érthetőség és az ezzel megjelenő rend lehetővé teszi, hogy összpontosítsuk a figyelmünket, ugyanakkor kikapcsolódjunk. A tiszta helyzeteket értelmileg és érzelmileg is megértjük, és ezzel bizonyos fokig uraljuk. Ez persze unalomba csaphat át, vagy csapdává válhat, de mindenekelőtt tájékozódási pontként szolgál, amellyel narratíva nélkül gyakran nem rendelkezünk. Jobb egy gazfickókkal és vetélytársakkal teli világ, mint a zűrzavar.

2. Egyes tévéfilmsorozatok felfedezték maguknak a függővéget. Úgy tűnik, minden világos, aztán az utolsó jelenetben, amikor a hősnő már túltette magát a veszteségen, felbukkan a halottnak hitt szerető. A legrosszabb pillanatban. Ezt a technikát az újságokban folytatásokban megjelenő 19. századi regények már alkalmazták. A nem sorozatként kiadott klasszikus elbeszélések szintén ismerik a narratíva által gerjesztett feszültséget, amely akkor keletkezik, amikor még nem tudjuk, mi fog történni. A fikcióban már hozzászoktunk, de olykor azon barátaink elbeszéléseiben is megtapasztaljuk, akiknek a sorsa foglalkoztat minket. Érdekel bennünket, hogyan végződnek a dolgok.

Ezért a narratívák második jellemzője, hogy van *befejezésük*. A történet már az elején azzal az ígérettel kecsegtet, hogy az ábrázolt események így vagy úgy, de lezárulnak. Amint a történet véget ér, nagy kő esik le a szívünkről, és felszabadultnak érezzük magunkat. Először feszültséget kelt bennünk, de utána annál inkább megkönnyebbülünk.

A befejezés néha egyszerű. A narratíva szereplőinek érdekei, mozgatórugói és olyan céljai vannak, amelyeket vagy elérnek, vagy nem. Bizonyos cselekményszálak természetes végkifejlettel zárulnak. Ha síelek, előbb-utóbb leérek a hegyről – vagy nem, de ez az én bajom, meg a fáé, amelyik az utamba állt. Ha randevút beszélek meg, akkor ez a szekvencia a találkozóval ér véget. Az ilyen befejezések lehetnek jók vagy rosszak, hisz ki tudja, mi minden történhet egy randin, mégis lehetővé teszik, hogy az eseményeket gondolatban epizódokként vagy többfelvonásos minidrámákként lezárjuk.

Amikor egy epizód ilyen módon véget ér, nem tesszük minden további nélkül félre. Egészében értékeljük, és tanulunk belőle. Különböző változatokban elmeséljük, hol derűsen, hol komoran, de mindig a végkifejletet szem előtt tartva. A befejezés valamifajta ítéletet mond az epizódról, vagy ahogy ebben a könyvben felvetem, érzelmi jutalmat ad, amiért foglalkoztunk vele. A jó befejezés az egészről is elárul valamit, a rossz óva int minket. Más szóval: a narratívákat a befejezésnek köszönhetően tudjuk kezelni.

3. Nem mondhattam volna valami mást aznap abban a kis kávézóban? Akkor még együtt lehetnénk. Nem sejthette volna meg Ned Stark a csapdát a *Trónok harcá*ban? Nem beszélhettem volna rá korábban az anyámat, hogy menjen orvoshoz? Miért nem veszi észre Elizabeth a *Büszkeség és balítélet*ben, hogy Wickham egy szélhámos?

Minden narratíva alternatívákat vet fel. Elképzeljük, hogyan alakulhattak volna másként az események. Azt kívánjuk, kedvenc hősünk hirtelen essen ki a szerepéből, hogy elkerülje a kelepcét. Rájövünk, hogy a barátaink rossz narratívában rekedtek. Néha eltűnődünk, nem kellene-e valami komplett őrültséget tennünk, ahelyett hogy folytatjuk a hétköznapi életünket. És időnként meg is tesszük. Mivel narratívan gondolkodunk – és ez a harmadik jellemző –, képesek vagyunk *alternatív verziókat* felismerni és olykor kipróbálni. A narratívák megengedik, hogy ott is kiutat lássunk, ahol első ránézésre nincsen. Alakíthatjuk a körülöttünk játszódó elbeszéléseket, kreatív megoldásokkal állhatunk elő, gyakorolhatjuk az irányítást. Képzeljük el, mi lenne, ha azt tennénk, amit tényleg szeretnénk. Egyszerűnek hangzik. De hogy el is jussunk odáig, olyan narratívákra van szükségünk, amelyek megmutatják, hol vagyunk, és hol nem akarunk már lenni.

Ebben a könyvben a narratív agy e három dimenzióját tárgyalom: az érthetőséget, a befejezést és az alternatívákat. A könyv téziseihez vezető

út során ötvözöm a hétköznapi tapasztalatokat a fikcióval, és számos tudományterület eredményeit felhasználom. Több ponton messzebbre is kitekintek, és beszámolok a laboratóriumomban, az Indianai Egyetem Experimental Humanities Laboratoryjában végzett kutatásokról is. Ahogy ezek az empirikus vizsgálatok is bizonyítják, a történetekben gyakran nem tisztán csak az érthetőségről és a befejezésről van szó, hanem a bonyodalmakról, a véletlenekről és az alternatívákról is.

KÉRDÉSEK ÉS TÉZISEK

Ahogy már említettem, e könyv első tézise, hogy a narratívák lehetővé teszik számunkra a közös átélést. A narratívákban tapasztalatokat adhatunk át. Fikcióban, képzeletben és a jövendőre kovácsolt tervekben lehetséges vagy akár lehetetlen tapasztalatokat is szerezhetünk és cserélhetünk. Narratív agyunknak köszönhetően összeköttetésben állunk más hasonló lényekkel. Nem maradunk magunkra a legfontosabb élményeinkkel, később újra átélhetjük és meg is oszthatjuk azokat. A közös narratív átélés a puszta térbeli együttléten messze túlmutató közösséget teremt. Ez az agyunk börtönéből, valamint az itt és mostból való kitörés valami egészen elképesztő: a tudatmobilitás fajunk nagy evolúciós vívmánya. Ahhoz, hogy megértsük, hogyan lett a tudatunk ennyire mobilis, meg kell vizsgálnunk a narratívákat, mert ezek biztosítják az áthelyeződést és az idegen világokba való elmerülést.

A narratív gondolkodás kutatása során felmerülő kérdések listájának se vége, se hossza. Alapvetően három csoportba oszthatók:

1. Mik a narratívák, illetve mik a narratívák a gondolkodásunkban? Mit közvetítenek? Miben különbözik a narratívák tartalma az információ más fajtáitól? Amikor narratívákat hallunk vagy olvasunk, mi marad meg belőlük? Mi kölcsönöz nekik stabilitást?

2. Miért vonz minket, hogy narratívákkal foglalkozzunk? Miért van az, hogy nem pusztán alkalmazzuk a bonyolult narratív gondolkodást, de egyenesen sportot űzünk belőle, amikor filmeket és sorozatokat nézünk vagy regényeket olvasunk? Mi hasznunk van belőle?

3. Hogyan szakítják ki a narratívák a tudatunkat az itt és mostból? Hogyan tudunk elmerülni egy másik világban? Miből fakad a másik világ intenzitása, amely (szinte) elfeledteti velünk a sajátunkat? Mi az a tudatmobilitás?

Az utóbbi kérdéskörhöz tartozik a gondolkodás egysíkúsága és a bizonyos mintákban való megrekedés. Feltesszük a kérdést, mit kínál nekünk a narratív gondolkodás, hogy kitörhessünk a szűk és egysíkú gondolkodásunkból.

Szeretnék egy központi feltevést előzetesen kifejteni: a narratív gondolkodást epizódok strukturálják. Minden sikeres epizód végén megjelenik egy érzelem. Ez a narratív gondolkodás jutalma. A narratívák kísértésbe visznek minket, kizökkentik a tudatunkat az itt és mostból, és elkalauzolnak egy olyan világba, ahol érzelmi jutalomban reménykedünk. A viselkedésünkben is egy ilyen érzelmi jutalommal járó epizódstruktúrát keresünk. A narratív gondolkodás azért annyira fontos számunkra, mert lehetővé teszi, hogy felismerjük a szekvenciák kezdetét és befejezését, és a végső jutalom jelzi, hogy valami befejeződött. Ezért az érzelem a végén kétféle értelemben is jutalom. Jutalmazza és értékeli a konkrét cselekedeteket, amelyeket narratívan közösen átéltünk, és megjutalmaz minket, amiért belemerültünk a narratívába.

A *happy end* nyilván az erkölcsileg helyes viselkedésért járó jutalom. A kíváncsiság narratívája a meglepődésben és a csodálkozásban nyeri el jutalmát. Ugyanakkor a negatív érzelmek is idesorolhatók: a szégyen ambivalens érzése büntetés azoknak, akik nem lépnek egyszerre, és jutalom a bosszankodó megfigyelőnek. Itt azonban gyorsan bonyolulttá válnak a dolgok, mert mindig fel kell tennünk a kérdést, milyen perspektívából éljük át a jelenetet. Egy következmény viszont már most világos: a narratívák arra tanítanak, hogy érzelmeket várjunk. Meghatározott érzelmi jutalmat várunk vagy remélünk, amiért belemerülünk a narratív szekvenciákba. A kalandos történetek például arra nevelnek, hogy diadalt várjunk. A szerelmes regények, hogy a megfelelő késleltetés után gyengéd érzelmeket. A csavaros elbeszélések hozzászoktatnak a hirtelen megértés esztétikai élményéhez. Nincs ez másként a való világban sem, ahol például a jól végzett munka elégedettséggel tölt el minket, vagy dorgálás és veszekedés után kibékülésben reménykedünk. Ez a tanulás és ezek az elvárások szervezik az életünket. Függővé is tehetnek. A munkamánia vagy a szexfüggőség szélsőséges eseteiben valószínűleg tudatában vagyunk ennek, miként mindenkinek megvan a maga narratív érzelemadagja is.

SOMOGYI KÖNYVTÁR
100378
1881
SZEGED

ALAPFOGALMAK

A következő fejezetek áttekintése helyett inkább a témánk legfontosabb alapfogalmainak rövid bemutatásával zárom a bevezetést. Ezek ugyanis mozaikszerű képet adnak a könyv egészéről.

Tudatmobilitás: E már említett alapfogalom a tudatunk mozgékonyságára vonatkozik. Eszköze a narratív gondolkodás. Segítségével beleképzelhetjük magunkat mások helyzetébe, és velük együtt élhetjük át azt. Ha a szituációjukat narratívaként fogjuk fel, megtapasztalhatóvá válnak számunkra.

Szimuláció: A narratívákkal a testi létezés valós vagy fiktív helyzeteit szimuláljuk. Ez egyrészt a testi létezés megkettőzése vagy másolata, amely sok tekintetben és időbeli sorrendjében az élet rendjéhez igazodik. Másrészt viszont el is szakad a testi létezéstől és a szigorú időrendtől. Felidézhetünk múltbéli eseményeket, és gondolatban újra lejátszhatjuk őket. Tervezhetünk vagy fantáziálhatunk. Elképzelhetjük, milyen lenne kilépni a mindennapokból, és mondjuk Thaiföldre költözni. Tényleg boldogok lennénk ott? Tíz év múlva is? Mi lenne, ha házasságtörést követnénk el? És ha kiderülne? De vannak ezeknél sokkal hétköznapibb szimulációk is. Én például minden reggel felkelés után áttekintem az előttem álló napot: mikor hol kell lennem, kivel találkozom, miről lesz szó. Többnyire unalmas történet, amelynek során a bonyolultabb ügyeknél hosszabban elidőzöm, és néha részletesen átgondolom őket. Az ilyen szimulációk felkészítenek a valós eseményekre. Bizonyos esetekben különféle magatartásformákból és párbeszédekből álló komplett jeleneteket játszom le magamban eltérő nézőpontokból.

Ezekre a szimulációkra azt mondjuk, hogy „offline", vagyis a valós, fizikai cselekvésektől elkülönült állapotban zajlanak. Az offline viselkedésnek része mások megfigyelése és a mentális szimuláció is. Egyes idegtudósok azt vizsgálják, hogyan szolgálnak az „online" létrejött idegh álózatok egyúttal a társas interakciók megértésére és szimulálására *(reuse)*.[1] Ha azonban megfordítjuk a dolgot, az is lehet, hogy a szimuláció és a megfigyelés révén létrejött hálózat készíti elő a viselkedésünket. A narratív gondolkodással megvalósuló szimulációk sok döntésnél és megítélésnél játszanak fontos szerepet. Idetartoznak például az olyan morális kérdések is, mint amikor azt latolgatjuk, megúszunk-e egy apróbb stiklit, vagy hogyan reagáljunk mások erkölcsi botlására egy adott helyzetben.

Szituáció: Mielőtt elgondolkodnánk rajta, mit is értünk általában szituáció alatt, fontos tisztázni, hogy a narratívákban mindig egy konkrét helyzetben vagyunk. A dolgok közepébe csöppenünk, még nem látjuk át a teljes folyamatot, mert még semmi sem dőlt el. Pont ez a szituáció első általános jellemzője: az eldöntetlenség. Döntési kényszert hordoz, vagy legalábbis a döntés és a változás lehetőségét. A szituációk konkrétak, és a fejlődési lehetőségek korlátozott repertoárjával bizonyos egyértelműséget mutatnak (ez akkor is igaz, ha több lehetőséget nem ismerünk vagy értünk). Összegezve tehát, a szituáció egy személy vagy egy szereplő lelkiállapota egy változási potenciált és lehetőségek korlátozott repertoárját hordozó lezáratlan jelenlétben.[2]

Mások szituációit a jelenlétben értjük meg: beleképzeljük magunkat a helyzetbe (lásd tudatmobilitás), és a személlyel vagy a szereplővel együtt éljük át az adott szituációban vagy pillanatban ránehezedő nyomást (lásd közös tapasztalat, közös átélés).

Prediktív agy és predikciós hiba: Idegtudományi kutatások azt mutatják, hogy agyunk gyakran megelőzi a külső szituációt:[3] vezetés közben például a legkisebb ingerre is reagálunk, amely azt jelzi, hogy meg fognak előzni. Ha csak tudattalanul is érzékelünk egy mozdulatot, azonnal aktiválódnak az izmaink, és felkészülünk minden eshetőségre. Az érzelmeink szintén működésbe lépnek.[4] Itt általában azonnali elvárásokról van szó, vagyis az agyunk elvárásokat *(predictions)* fogalmaz meg azt illetően, mi történik vagy fog történni. Ez aztán vagy bekövetkezik, vagy nem, hiszen tévedés is felléphet *(prediction error)*, amelyet korrigálunk.

Nem lenne helyes ezeket a minimális és általában alig tudatos elvárásokat narratívának nevezni. Ugyanakkor fel kell tennünk a kérdést, hol a határ a közvetlen és a narratív jellegű elvárások között. Gondoljunk a következő esetre: valaki szinte öntudatlanul észreveszi párja arcának apró rezdülését, ami akár a düh vagy a bosszúság jele is lehet, és erre készül fel. Máris visszhangzik fülében a mondat: „El fog hagyni!" Hirtelen képek és szekvenciák futnak át a fején, amíg rá nem jön, hogy talán mégsem fenyeget ez a veszély. De lennie kell valaminek, ami megragad, tapasztalatainkat egy narratív szempontból megtöbbszörözött valóságból merítjük.[5]

Multiverzionalitás: A történetek sokszor izgalmasak, és lekötnek minket. Mialatt a történet világában, egy bizonyos szituációban időzünk, feszültséget, csalódást és reményt érzünk. Elvárásokat és kételyeket fo-

galmazunk meg, és különböző lehetőségeket latolgatunk. A folyamat során eltérő, mentálisan egymást kölcsönösen kizáró változatokat kreálunk arról, mi történhetne vagy történhetett. Lehet, hogy Harry Potter életben marad az utolsó kötetben, lehet, hogy nem. Ha egy barátunk a szakításáról mesél, számtalan forgatókönyv lejátszódik bennünk, mi sikerülhetett félre. Talán nem volt túl okos dolog szóba hoznia a pincéjében épített vasútmodellt. A különböző lehetőségek ezen mérlegelését hívom multiverzionalitásnak.[6] Amellett érvelek, hogy ez nem a narratíva véletlenszerű és mellékes jellemzője, hanem a narratív gondolkodás lényegi sajátossága.

Befejezés, értékelés és ítélet: A narratív gondolkodás másik kulcsfontosságú ismérve, hogy olyan epizódokban zajlik, amelyeknek van befejezésük. Már Arisztotelész megfogalmazta, hogy minden történetnek van kezdete, közepe és vége. Ez nem holmi banalitás, hanem arra utal, hogy aktívan keressük a befejezést, és ha kell, mi magunk találunk ki egyet. A befejezés azért fontos, mert azt jelzi az agyunknak, hogy lezárhatjuk az epizódot, fellélegezhetünk, és másnak szentelhetjük a figyelmünket. A befejezésnek egy sor követelményt teljesítenie kell: Először is le kell zárnia a cselekmény- vagy élménysort, és eleget kell tennie a felkeltett elvárásoknak.[7] Majd az epizódból egy csomagot kell készítenie, amelyre egészként, az „először…, aztán…" sorrendjében emlékezhetünk (először jól megmondta a magáét a főnökének, és kiviharzott az irodából, aztán odalépett hozzá a nő, és…). Végezetül pedig lehetővé kell tennie, hogy érzelmileg feldolgozzuk, és jónak vagy rossznak minősítsük a befejezést. Ezekre az érzelmi értékelésekre azután általában jobban emlékszünk, mint magukra a részletekre vagy a cselekmény logikájára, ahogy azt hamarosan látni fogjuk. Így a befejezés előkészíti az átfogó értékelést és ítéletet.

Szereposztás: Ha egy ismeretlen tévéfilmsorozatba merülünk, tájékozódnunk kell. Például eltűnődünk, kik a narratíva főszereplői, és milyen esemény köt össze mindent és mindenkit. Miközben eligazodni igyekszünk, általunk ismert szerepeket rendelünk a karakterekhez. A főhős vagy főszereplő különösen fontos, de a vetélytársai úgyszintén. Ezzel szerepekre redukáljuk az embereket. Ezek a szerepek kalauzolnak minket, amíg ki nem ismerjük magunkat a történetben. Amikor bizonyos alakok felbukkannak, már tudjuk, mire számíthatunk. Ez a fickó a hősnő tanítója, az meg a segítőtársa. Különösen mélyen gyökereznek bennünk azok a diadikus minták, amelyek két szereplőt rendelnek egymás mellé:

tettes és áldozat, áldozat és segítőtárs, hős és vetélytárs, tanító és tanítvány, hősszerelmes és a szíve választottja, barát és ellenség, kizsákmányoló és kizsákmányolt…[8]

Az ilyen szerepek és diádok repertoárja meglepően szűk. Amikor Vlagyimir Propp orosz néprajzkutató száz évvel ezelőtt az orosz varázsmeséket tanulmányozta, mindössze hét eltérő szerepkört azonosított. Azt persze hozzá kell tenni, hogy ő úgy vélte, az általa összegyűjtött valamennyi mese egyetlen megatörténet változata. Daniel Wegner szociálpszichológus szintén arra jutott, hogy kevés diád is elegendő ahhoz, hogy a mindennapjainkat narratívan rendszerezzük.[9] Természetesen vannak egyéni különbségek. Egyesek tettes és áldozat szerepeire osztják a világot, mások szívesebben látnak szövetségeseket, csodálókat vagy vetélytársakat maguk körül.

Ebben a könyvben a szereposztás fogalmát a séma vagy sztereotípia alternatívájaként használom. Ennek oka, hogy feltételezésem szerint ritkán fogunk fel sémának egy egész narratívát, mert az túl unalmas lenne, inkább aszerint értékeljük a szereplőket, mit várhatunk tőlük bizonyos helyzetekben. De még így is minden alakulhat máshogy is.

Recepció és kommunikáció: A narratívák egyik nagyszerű jellemzője, hogy továbbadhatjuk őket. Nemcsak a saját emlékeinket tároljuk narratív epizódokként, hanem rendkívül komplex összefüggéseket is. Nemcsak olyan tényekről van szó, hogy ki kivel mit csinált, hanem érzelmi reakciókról és tapasztalatszerzésről is. A befogadók a történetmondókhoz és a saját élményeiket elbeszélőkhöz nagyon hasonlóan reagálnak a narratívákra.[10] A narratívák annyira jól működnek, hogy szekvenciális jelenlétet teremtenek, így a narratív folyam létrehozója és befogadója ugyanazokon a pontokon hasonló tapasztalatokat szerez és érzelmeket él át.[11] Ha elmondjuk, azaz kommunikáljuk őket, a narratívák lehetővé teszik a közös átélést.

Közös tapasztalat és közös átélés: A közös átélés fogalmát ebben a könyvben a narratívabefogadás folyamatára használom. A befogadók nemcsak tudomásul veszik az epizódokat, hanem legalább részben úgy élik át a cselekményszekvenciákat, mintha ők maguk is az elbeszélt helyzetben lennének. Ezért bizonyos aspektusok hangsúlyozására különböző fogalmakat vezetek be, például a transzportációt (amikor a befogadó egy narratív világba vagy a média világába helyeződik át,[12] lásd tudatmobilitás) vagy a narratív empátiát (amikor a befogadó együttérez a szereplővel, vagy szereplőként látja magát egy szituációban[13]).

A közös tapasztalat vagy a közös átélés fogalma esetén a hangsúly azon van, hogy befogadóként olyan folyamatokon megyünk keresztül, amelyek a tapasztalatainkban is leülepedhetnek. Vagyis a barátaim tapasztalatai legalább bizonyos mértékig az én tapasztalataimmá válhatnak. Nem kell minden tapasztalatot magunknak megszereznünk, megoszthatjuk és átadhatjuk őket. Ezért a történeteket megosztó csoportokat nemcsak a szókincsük, valamint a mítoszokra és az értékekre való hivatkozási keretük köti össze, hanem az előhívható tapasztalatok és perspektívák tárháza is (lásd szereposztás). A tapasztalatok narratívák formájában történő megosztása olyan kapcsolatokat teremt az emberek között, amelyek elősegítik a kölcsönös megértést, mert hasonló mintákban, szerepekben és cselekvéssorozatokban éljük meg a világot. Narratív visszhangkamrákban élünk.

Fogságba esés: Ahogy már említettük, előfordulhat, hogy rossz filmbe csöppenünk, azaz rossz narratívában rekedünk. Gyakran ragadunk bele például a kizsákmányoló és a kizsákmányolt, a hős és a balfék vagy a szerelmes és a csalfa narratív szerepeinek mintázataiba (lásd szereposztás). A mentális narratívánkat is az ismert mintáknak megfelelően építjük fel.

Az ilyen jelenségeket a pszichológusok előszeretettel nevezik sémának. Ez olyasmi, mint egy kép, váz, sziluett vagy alapeszme. A mi céljainknak azonban ez a fogalom nem felel meg. A sémában ugyanis elvész a narratíva időbelisége, hiszen a teljes folyamatot egyetlen képnek tekinti. A narratíva szituációja, amellyel narratív gondolkodás közben találkozunk, azonban az, hogy cselekmények és folyamatok közepén vagyunk, ahol a teljes lefolyás még nem ismert (lásd szituáció). A forgatókönyv vagy a séma csak akkor mutatkozik meg, amikor már az egésznek vége. Egy narratíva közepén, legyen az az életünk vagy egy film, még minden alakulhat másként. A királyfi megpillanthatja bennünk Hamupipőkét, vagy időben kereket oldhatunk. Röviden: bármely narratív fogságba esés megengedi, hogy másként alakuljanak a dolgok (lásd multiverzionalitás).

Kulturális evolúció: Charles Darwin elméletének mintájára bizonyos kulturális folyamatok is az evolúció formáiként írhatók le. Megfigyelhetjük például, hogyan terjedt és fejlődött a kőeszközök megmunkálása a kőkorban, de kulturális evolúciónak vehetjük a nem műszaki tudás fejlődését is, például a mítoszok terjedését és továbbadását. Érvként fogom felhasználni, hogy az intellektuális tudás és a rituálé is alkalmazkodást jelent, amely javítja egy-egy csoport túlélési esélyeit. Richard Dawkins – Charles Darwinra rájátszva – az ilyen kulturális egységeket mémeknek

nevezte el, amely szó természetesen a génre rímel.[14] Azt állítja, hogy bizonyos mémeket gyakrabban adnak tovább, mint másokat, amiben szelekciós előnyt láthatunk.

Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a kulturális egységek sokkal képlékenyebbek, mint a gének, és egyszerű kommunikáció útján bárkinek átadhatók, nem kell hozzá bonyolult szaporodási folyamat. A génektől eltérően nem mindig dönthető el egyértelműen, hogy egy kultúrában megtalálható-e egy adott mém, mert a továbbadás során szakadatlanul változnak. Az is rejtély, milyen kritériumok szerint zajlik a szelekciójuk például a közösségi médiában. Bizonyos eszmék fennmaradnak, mások pedig eltűnnek, és nem világos, milyen törvényszerűségek húzódnak meg e jelenség mögött.

Ez a könyv nem a mém fogalmából, hanem abból az egyszerűbb feltételezésből indul ki, hogy a narratívák adaptációk. Nemzedékről nemzedékre, egyénről egyénre öröklődnek, és közben adaptációs folyamaton mennek át az őket magáévá tevő befogadó világában. Az emberek egy (átvett vagy adaptált) narratívával próbálják megmagyarázni a társadalmi környezetüket. Ezzel készülnek fel rá, hogyan viselkedhetnek, és a viselkedésük milyen megítélés alá eshet. (Nem minden adaptáció és felkészülés sikeres. Ha például egy tinédzser a lazaságra építi a narratíváját, az segíthet a korcsoportjában, de árthat az iskolában.)

A törzsfejlődés elmélete azonban más módon is fontos a narratív gondolkodás számára. A jelenlegi evolúcióelméletben az ökológiai fülkék fogalma vitatott. Eszerint az ökológiai fülkéket maguk az egyedek változtatják meg, és ezeket a megváltoztatott fülkéket adják tovább az utódaiknak, akik így jobban fel lesznek készülve a rájuk szabott környezetre.[15] Azt kevesen vitatják, hogy akadnak erre példák, mondjuk, a hódok esetében, amelyek már átépített tavat hagynak az ivadékaikra, azt viszont már többen, mennyire elterjedt ez, és milyen hatása van az evolúció egészére. A kulturális evolúcióban azonban a fülkék evolúciója a fejlődés tulajdonképpeni alapja. A narratívák kulturális evolúciójának egyik legizgalmasabb jellemzője, hogy közvetlenül alakítják a társadalmi környezetet, és ez a narratívan megváltoztatott társadalmi környezet öröklődik tovább. A narratívák megosztásával mentális környezetet teremtünk magunknak és másoknak, amelyet aztán továbbadhatunk a csoportnak.

A Grimm-mesék például a sebezhetőséget ünnepelték narratívan, ezt adták tovább értékként, és ez lett a romantika egyik alapköve.[16] Vagy

ahogy a rasszista igazságtalanságokról szóló narratívák végre széles körben elterjednek, úgy változik meg a társadalmi környezetünk, hogy bizonyos helyzeteket és kifejezéseket tabuvá nyilvánítunk. Azt viszont még nem tudjuk, pontosan hová fog ez vezetni.

A fülke fogalma megfelel a „kultúráénak": narratíváinkban megteremtjük a kultúránkat és a mentális otthonunkat, ahol kiismerjük és jól érezzük magunkat. A visszacsatolások, azaz a hasonló narratívák igazolják és megerősítik a kultúránkat. Visszacsatolásnak számít az a már említett jelenség is, hogy sok kulturális termék, például a tévéfilmsorozatok, szerepek és cselekménysorok hasonló repertoárjával rendelkezik. Ez nem annyira azért van, mert ezek valamiféle optimális formát öltöttek, sokkal inkább azért, mert az emberek ezekben a narratívákban már kiismerik magukat, és örülnek, ha megerősítést nyernek.

Agy: Amikor agyról beszélek, elsősorban a neuronok aktiválódásának jelenleg mérhető rutinjaira és folyamataira, valamint azok időbeli struktúráira gondolok. Véleményem szerint hiba lenne például az agy felépítéséből vagy a szinapszisok természetéből az optimális narratívára vagy az érzékszervi benyomásoknak a narratívában fellépő változásaira következtetni.[17] Bár vonzó lehetőség, úgy vélem, hogy a jelenlegi ismereteink mellett tévútra vihet. Egyszerűen túl keveset tudunk arról, hogyan hozzák létre az agyban zajló folyamatok a különböző tudatállapotokat. Azzal sem vagyunk tisztában, mi is tulajdonképpen a tudat. Azt azonban megfigyelhetjük, milyen mértékben aktiválódnak az egyes agyterületek, amikor filmek, szövegek vagy beszélgetések narratíváit dolgozzuk fel. Az olvasási folyamat során például látható, mikor járunk késleltetésnél, mikor eseménydúsabb résznél. De itt is ajánlatos óvatosnak lenni, mert az agyterületek funkcióikat tekintve egyéni plaszticitással rendelkeznek, és egy régió aktiválódása nem mindig ugyanazt a funkciót tölti be vagy nem ugyanahhoz a tudattartalomhoz kapcsolódik. Az sem világos, mi is az adott agyterület. 2016-ban a kutatók a funkcionálisan különböző területek számát nyolcvanról száznyolcvanra emelték.[18] Ezzel néhány korábbi vizsgálódás tárgytalanná vagy legalábbis megkérdőjelezhetővé vált, mert az egymáshoz közel elhelyezkedő, ám különböző régiókat egyszerűen egynek vette.

Sorozatos felidézés: Pszichológiai módszer, amelynek során a kísérleti alanyoknak egy emléket vagy egy kulturális műtárgyat kell többször felidézniük: egy történetet elmesélniük vagy egy képet lerajzolniuk. Elvégezhető úgy is, hogy ugyanazok az alanyok ismétlik meg többször a műveletet, de úgy is, hogy a kísérleti személyek sorokat alkotnak, amelyekben a történetet vagy az információt mindig továbbadják a következőnek, akár a súgóposta nevű játékban.

A módszert Frederic Bartlett kísérleti pszichológus tette népszerűvé 1932-ben, és azóta a kulturális minták kutatásában is kipróbálták. Bartlett azt figyelte meg, hogy az emlék akkor stabilizálódik, ha a narratíva elnyer egy bizonyos formát. Egy vitathatóan kiválasztott mítosz többszöri elmeséltetéséből azt a következtetést vonta le, hogy az eljárás kiválóan alkalmas a narratívák alapformáinak kikristályosítására, és ez az alapforma nem más, mint egy koherens, azaz oksági összefüggéseket tartalmazó történet.[19]

Számos olyan kísérletet ismertetek ebben a könyvben, amelyek a sorozatos felidézés módszerének segítségével igyekeznek a narratív gondolkodás nyomára jutni.[20] Leírok például egy olyan vizsgálatot, amelyben a munkatársaimmal tizenkétezer-nyolcszáz személlyel súgópostát játszottunk, hogy jobban megértsük, mely információkat adják tovább a résztvevők, és melyeket hagyják ki. Az eredmény meglepően egyértelmű lett, és teljesen más, mint amit Bartlett gondolt.

1. EPIZÓDOKBAN GONDOLKODÁS – A KÁOSZTÓL A RENDIG

SZEGMENTÁLÁS – AZ ELEJE ÉS A VÉGE (IDEGTUDOMÁNY)

A tudomány egyik nagy rejtélye, hogyan képes a csecsemő az őt érő rengeteg érzékszervi benyomást rendszerezni és a fizikai-társadalmi környezetében eligazodni.

Azért nem teljesen felkészületlenül jövünk a világra. Az ember és valószínűleg a legtöbb gerinces állat számos veleszületett preferenciával rendelkezik. Pozitívan reagálunk például az arcok és a szimmetria vizuális észlelésére,[21] azonnali választ adunk bizonyos érzelmekre, a már az anyaméhben is hallott hangsorok pedig magas felismerési értékkel bírnak. Sok tekintetben azonban meg kell tanulnunk kezelni a környezetünket.

Először a saját testi funkcióinkat kell megismernünk. Például ki kell próbálnunk az érzékszerveinket, és ki kell élesítenünk a hallásunkat, hogy megkülönböztethessük a zajok és hangok rétegeit. A látást is el kell sajátítanunk. Más emberszabásúakhoz és ragadozókhoz hasonlóan szűk látómezőre fókuszáló sztereolátással rendelkezünk. A panorámalátással bíró zsákmányállatoktól eltérően a mi látóterünk viszonylag kicsi, ezt azonban élesen és három dimenzióban, mélységet észlelve látjuk. A mozgás érzékelésére specializálódtunk, és gyorsan megtanuljuk, hogyan kövessünk egy tárgyat a szemünkkel.

A következő lépés a külvilág megértése. A környezetünk telis-tele van sajátos tulajdonságokkal rendelkező tárgyakkal. Eltérő ízük van; egyeseket kézbe vehetünk, mások mozdíthatatlanok, vagy nem kezdhetünk velük semmit. A változás és a mozgás itt is szerepet játszik. Az asztalról leeső váza eltörik, ami hangos csörömpöléssel jár. A víz is lefelé zúdul, de nem törik el, hanem csöpög és fröcsög. Elázunk tőle.

Egy csecsemő világa bizonyára roppant kusza, még akkor is, ha eltekintünk a nyelvtanulás és a mozgáskoordináció nehézségeitől. Zajok rakódnak egymásra, és különböző vizuális ingerek vonják magukra a figyelmét. A holland anyák az érzékszervi túlterheléstől való félelmükben sokáig lefüggönyözött bölcsőbe fektették a csecsemőiket, ahogy azt a 17. századi németalföldi aranykor festményein láthatjuk. Ez máig kifejeződik a pihenés és az alvás fontosságának hangsúlyozásában a gyereknevelésben.

Hogyan tanulják meg hát a csecsemők rendszerezni és megérteni a külvilágot? Mielőtt képesek lennének különböző tárgyak összehasonlítására, el kell különíteniük a hátterüktől és önálló tárgyként kell felismerniük őket. Ez összetett feladat. Két kollégám, Samantha és Justin Wood frissen kikelt csibékkel végez kísérletet, akiket a virtuális valóság kontrollált közegében nevel. Azt vizsgálják, mikor ismernek fel tárgyként valamit, amit csupán digitálisan észlelnek. Ehhez a csirkék egyik jellemző tulajdonságát használják ki: ahogy Konrad Lorenz zoológus több ízben bebizonyította, a madárfiókák jól megjegyzik az elsőként megpillantott tárgyakat, és pozitív funkciót vagy anyaszerepet tulajdonítanak nekik.[22] Lorenz igazolta, hogy ez akár a csizmája is lehet. A virtuális térben a bevésődési fázisnak ezek a kezdeti benyomásai kontrollálhatók. Kiderült, hogy a csibéknek akkor sikerül kognitívan elválasztaniuk a virtuális tárgyakat a hátterükről, ha azok mozogni látszanak.[23] De mozgás és mozgás között is van különbség. Számos, az élőlények vagy robotok csoportjába tartozó dolog látszólag kiszámíthatatlan önálló dinamikával rendelkezik. Felbukkannak a látómezőnkben, csinálnak valamit, majd eltűnnek. Az élőlények saját dinamikáját ugyanakkor a csecsemő viselkedése is befolyásolja. Ha sír, ezek reagálnak rá. Más dolgok viszont nem.

Ezért feltételezhetjük, hogy a csecsemők a tájékozódás érdekében osztályozzák és szegmentálják ezt a sokféleséget. Erre az anyjuk is ösztönzi őket.[24] Vannak szívesen látott, semleges és nemkívánatos dolgok. Ezenkívül hasonlóság alapján egymástól megkülönböztethető csopor-

tokba is lehet osztani őket. A folyadékok csoportja másként viselkedik, mint a szilárd tárgyaké; az élőlények csoportja, mint a robotoké. A puha tárgyak eséskor más hangot adnak ki, mint a kemények. Ezek a csoportosítások lehetővé teszik a tájékozódást. Az időbeli folyamatokat is lehet tagolni. Van kezdetük meg végük, és kis egységeket alkotnak. Az eldobott tárgy először emelkedik, majd esik, végül pedig földet ér. Aztán ott marad mozdulatlanul. A fát halomba rakják, majd valaki addig térdel előtte, amíg fényt és meleget nem kezd adni, és fel nem csapnak a lángok. A küszöbön felhangzó zaj azt jelzi, hogy az ajtó nemsokára kinyílik, és valaki bejön. Az időbeli folyamatok szegmentálása lehetővé teszi, hogy felismerjük, mi tartozik össze. A küszöbön felhangzó zaj az ajtóban álló emberhez, az pedig a megérkezéshez tartozik. A farakás a tűzhöz és a meleghez. A sok egymást átfedő cselekvésből és eseményből kis epizódokat vágunk ki, és megfigyeljük, hogy ezek többnyire együtt jelentkeznek. Az időbeli összetartozás segít annak előrejelzésében is, hogy az egyik elem észlelése után mi várható. A mikró csengetése ételt ígér. A fa felhalmozása a barlangban meleget. Jön valaki. A világ kiszámíthatóbbá válik. Az időbeli folyamatok figyelmet is vonnak magukra. Ahogy a fenti kísérlet is megmutatta, a csibék a mozgó tárgyakat felismerik, a statikusakat nem. Talán feltételezhetjük, hogy az ember számára szintén csak azért válnak a tárgyak tárgyként felismerhetővé, mert időbeli láncolatokban jelennek meg, és ezáltal elválaszthatók a hátterüktől.

A zárt egységek képzése olyan alapelv, amellyel az ember és sok más állat a környezetét megérti és rendszerezi. A szegmentálás és a kis időbeli egységekbe való csoportosítás a tapasztalatokat felidézhetővé, kezelhetővé és többször felhasználhatóvá teszi. Az így képzett időbeli egységek az általánostól az egyediig terjednek. Egyes felismerések az általános tudáshoz tartoznak, amelyet az „amikor..., akkor..." sorrend jellemez. A tárgyak lefelé esnek. Hidegben a víz megfagy. Az összetartozó folyamatok az egyéni tapasztalatoktól teljesen függetlenül járnak együtt. Aki megtanulta ezeket, bátran hagyatkozhat és automatikusan számíthat rájuk. Akkor lepődünk meg, és tudatosul bennünk, mit is vártunk, ha valami más történik. A kisbabák például elnevetik magukat, ha egy lufi a várakozásaiktól eltérően nem lefelé esik, hanem felfelé száll. Más időbeli egységek azonban kifejezetten egyszeri eseményekhez kötődnek. Tegnap kidőlt a fenyő a kertben. A hír, amit a barátnőmtől hallottam, felzaklatott. Ezek az egyszeri események a szó valódi értelmében

tapasztalatok, mert egy bizonyos időpontban tett konkrét megfigyelésen vagy társas kontextusban közös átélésen alapulnak. Egyes biológusok különbséget tesznek a szemantikus és az epizodikus emlékezet között. A szemantikus tartalmazza a világról szerzett általános ismereteinket, míg az epizodikus a saját tapasztalatainkat.[25]

Vitatott, hogy rajtunk kívül az állatok rendelkeznek-e epizodikus memóriával, vagy csak kváziepizodikus ismeretekkel. Endel Tulving, a fogalom megalkotója az emberek számára tartotta fenn, akik szabadon és tudatosan hozzáférnek az emlékeikhez, és tetszés szerint előhívhatják azokat.[26] Az epizodikus emlékezet lehetővé teszi az időutazást.[27] Természetesen az állatok is megőrzik emlékezetükben az egyszeri eseményeket, és tanulnak belőlük. A patkányok például kiválóan teljesítenek, ha egy konkrét labirintust kell felidézniük, és bizonyos feltételeket is képesek felismerni, amelyeknek teljesülniük kell, hogy az egyik egyszeri tapasztalat hasonlítson egy másikhoz. Meg tudják tanulni és fel tudják idézni, hogy a labirintus ajtaja csak akkor rejt csokoládét, ha már rég jártak ott utoljára.[28] Ilyenkor az egyszeri (kváziepizodikus) tapasztalat átalakul általános (szemantikus) tudássá. Tulvinggal szólva úgy fogalmazhatnánk, hogy az egyszeri tapasztalat ebben az esetben talán csak a lehetséges szemantikus általánosítása tekintetében létezik.

A mi szempontunkból különösen érdekesek az egyszeri, személyesen átélt időbeli egységek (az epizódok). Ugyanakkor a szemantikus és az epizodikus emlékezet világos megkülönböztetése felettébb problematikus: mi a helyzet például az empatikusan átélt eseményekkel? Ezek az emlékek csak a saját (epizodikus) tapasztalatainkra korlátozódnak, vagy (szemantikus) ismeretek a (társadalmi) környezetünkről? Másképp fogalmazva: lehet, hogy az emberi emlékezés sajátossága, hogy mi rugalmasan kezeljük a kettő közötti határt, és a „saját" tapasztalatainkat ki tudjuk terjeszteni másokéra, közöttük fiktív alakokéra is. Erre később még visszatérünk. Szintén ehhez kapcsolódó probléma, amelyről ugyancsak később fogunk szót ejteni, mások belső életének észlelése. Azokat a lényeket, akik belső életet élnek, tehát önállóan cselekszenek, mint például az emberek, az állatok, a robotok és a mesebeli lények, olyan elvek vezérlik a tetteikben, amelyeket a megfigyelő sosem érthet meg teljesen, és amelyek ezért különleges figyelmet igényelnek.[29]

Először azonban arról kell szólnunk, hogyan hozzuk létre az egyszeri időegységeket vagy epizódokat, és miként strukturálják ezek az átélést. Idegtudományi kutatások azt mutatják, hogy az ember a megfigyelt rö-

videpizód elején és végén koncentrál a legerősebben, és fektet be mentális „energiát".[30] Ezek az eseményszegmentációt vizsgáló tanulmányok számos érdekes tanulsággal szolgálnak, és eleddig az idegtudomány legfontosabb hozzájárulásai a narratív gondolkodás kérdésköréhez.[31]

Az ember az olyan hétköznapi cselekvéssorozatokat, mint például a számtalan apró mozzanatból álló kézmosás, ilyen epizódként szegmentálja. A filmeknél és az összetettebb társas tevékenységeknél a legtöbben egyetértenek abban, hol húzódnak a határok az epizódok között, és a választóvonalnál mindig jobban odafigyelnek.[32] Olvasni is két miniepizód közötti átmenetnél olvasunk a leglassabban.[33] A legélesebb határt az emberi cselekvések váltásainál húzzuk. A szegmentálás tehát láthatóan strukturálja az élet folyamát. A lehetséges káoszból minimális rendet teremt. Aki többet szegmentál, jobban emlékszik.[34] Ebből következően, aki többet szegmentál, „okosabb" lesz. Azt egyelőre nem tudjuk, hogy ez vonatkozik-e a szegmentációt készen kapó TikTok-felhasználókra is. Az azonban nyilvánvaló, hogy a rövid TikTok-videók hasznot húznak a gyors szegmentálás iránti preferenciánkból.

Mielőtt levonnánk a végkövetkeztetést, milyen folyományai lehetnek a szegmentációnak a narratívára és a narratív gondolkodásra, meg kell jegyeznünk, hogy az epizódok szegmentálása kognitívan igen költséges, és sokba kerül az energiaháztartásnak, különben nem lehetne ilyen egyértelműen kimutatni az agyi aktivitás mérésével.[35] Így aztán feltételezhetjük, hogy komoly előnyökkel jár. De vajon miben állnak ezek az előnyök?

A kérdés megválaszolásához tisztáznunk kell, mit is tagolunk. Hogyan zárul le valami? A térbeli szemléltetés némi támpontot nyújthat: a fizikai határok és tájékozódás egyértelmű szerepet játszik a szegmentálás során. Azok a kísérleti alanyok, akiket memóriateszt közben arra kértek, hogy fáradjanak át egy másik helyiségbe, máshogy emlékeztek a tesztben bemutatott tárgyakra, mint azok, akiket szintén megszakítottak és felállítottak, de nem küldtek ki. Aki átlépte a határt, az rendszerint pontatlanabbul emlékezett a határ előtt található tárgyakra. Úgy tűnik, hogy a térbeli határ megjelent a személy előbbi és későbbi állapota között is.[36] A hatást nemcsak a fizikai, hanem a számítógépes játékok virtuális tereiben, valamint a narratívan létrehozott és kommunikált terekben is meg lehetett figyelni. A terek a közeliség érzését váltják ki. Ami egy helyiségben van, azt odatartozónak fogjuk fel, és így is emlékszünk rá. Három tárgyat egy helyiségben jobban meg tudunk jegyezni, mint

három tárgyat három külön helyiségben.[37] Az idegtudósok feltételezik, hogy a szituáció mentális modelljét minden határon „update-eljük", és nemcsak frissítjük, hanem újra le is töltjük.[38] Mentálisan egyszerre mindig csak egy szituációban vagyunk, ezért fontos a szituációk és az eseményterek közötti határok meghúzása.

Az ember jobb előrejelzéseket *(predictions)* tesz egy epizódon, illetve egy szituáción belül, mint több szituáción keresztül.[39] Ez arra utal, hogy az egy epizódon belüli lehetséges eseményeket koherensnek és a szituációhoz illőnek tekintjük. Ez az előrejelezhetőség azonban az egy eseménytérben található dolgokra irányuló fokozott figyelem hatása is lehet, és nem feltétlenül a nagyobb koherenciának köszönhető.[40] De fordítva is meg lehet magyarázni: az egyértelműen előrejelezhető események egy eseménytérbe tartoznak, míg a kevésbé előrejelezhetők egy másikba kerülnek, amelyet egy határvonal választ el.[41] A határok kijelölik azokat az eseménytereket, amelyekről aktuális tudással rendelkezünk, míg a bizonytalanságokat ezeken kívülre toljuk. Ami nincs szem előtt, az nem is létezik, ahogy mondani szokták. Több-kevesebb tudás a hétköznapi helyzetekben megszokott, ám bizonyos esetekben nagy jelentőségre tehet szert. Az ismeretek hiánya akkor tudatosulhat, amikor a jövő bizonytalanságára gondolunk.

Mi tesz zárttá egy eseményteret? Számos mindennapi esetben az egy helyen és egy időben lejátszódó események térbeli egységei. A szegmentálás itt valóban a két hely határán vagy a kettő közötti átlépési ponton történik többnyire nagyon kis időintervallumok alapján. Más egységeket bizonyára erős asszociációk kötnek össze, mint például az asztalterítés esetében, amely ugyan gyakran két helyiség, a konyha és az étkező között történik, de az edények és a gyakorlati cselekvések összetartják. Eddig rendben is volnánk.

A narratíva szempontjából érdekesebb, ha hozzávesszük a lezáratlan epizódokat is, és ezzel az alapvető hétköznapi cselekedeteknél magasabb szintre lépünk. Itt válik nyilvánvalóvá, hogy a lezárás nem közvetlenül az eseményterek vagy a szegmentált rövidepizódok része. Valaki törtet, hogy feljebb kerüljön a szamárlétrán, de aztán a cselekmény véget ér, mi mégis arra várunk, vajon elnyeri-e a büntetését, vagy sem. Két ember egymásba szeret, szemeznek, de fogalmunk sincs, mi történik a következő napokban. Ezekben az esetekben olyan elvárásaink alakulnak ki, amelyek a cselekményből és a reményeinkből fakadnak, de nem teljesülnek egyetlen epizódban. Az elvárások alakításában nyilvánvalóan

nagy szerepet játszik az egyes epizódok történéseinek értelmezése. Szellemi munkát végzünk, hogy egy epizódot lezártnak vagy lezáratlannak nyilvánítsunk. Ez fordított esetben is igaz. Ha a kísérleti alanyok véletlenszerű elemkombinációkat kapnak, egy kis gyakorlással megtanulják, hogy ezeket határokkal rendelkező eseménytérként ismerjék fel, és ennek megfelelően a hasonló minták ismétlődését várják.[42] Feltételezhetjük tehát, hogy zárt epizódokat összetartozónak minősített elemek tetszőleges kombinációi is kódolhatnak. Vagyis a lezártságot és a nyitottságot így tanuljuk meg, és ezek fontos szerepet játszanak a mentális tájékozódásunkban. A szegmentáció jobb emlékezetet biztosít. Múltbéli epizódok felidézésekor a teljes eseménytér újra hozzáférhetővé válik. Ez hibákhoz és téves emlékképekhez is vezethet, mert a csupán látszólag illeszkedő elemeket egyszerűen kiegészítjük.[43] Lehet, hogy a tudat is ilyen epizódokból áll.[44]

A narratív gondolkodás szempontjából a legfontosabb kérdés, hogyan húzzuk meg ezeket a határokat. Úgy tűnik, hogy amikor másodszor olvasunk el egy narratív szekvenciát, az elsőhöz hasonló eseményhatárokat ismerünk fel, és ezek alapján rutinosan tájékozódunk.[45] De mikor tekintünk egy epizódot „lezártnak", és mikor „nyitottnak"? Ez a kérdés túlmutat a fizikai és az eseményterek témáján. Az idegtudósok és a pszichológusok szerint a közvetlen kauzális összefüggések döntik el,[46] ám ez a válasz nem kielégítő. Bár egy-egy epizód valami módon „késznek" tűnik, ha az ok-okozati cselekménysor lezárul, ez nem jelenti azt, hogy minden befejeződött. A gonosz mostoha meg akarja öletni Hófehérkét, de a vadásznak megesik rajta a szíve, és futni hagyja. Ez nem lezárás. Látjuk, hogy egy egyetemi hallgató besurran a professzor asszony üres irodájába, majd kisvártatva egy laptoppal a hóna alatt távozik. Az epizódnak vége, ugyanakkor természetesen semminek sincs vége. Közbeavatkozzunk? Ha igen, hogyan? Szembesítsük a hallgatót a tettével, vagy menjünk egyenesen a professzor asszonyhoz? Vagy várjuk meg, mi következik, és váljunk bizonyos értelemben cinkossá? A lakótársunk az albérletben felönt a garatra, és szétveri a konyhát. A cselekmény befejeződött, de nem zárult le, sem a következmények, sem az előzmények tekintetében. Hogyan vezérlik hát a narratívák az elvárásainkat, és mikor tekintünk egy narratívát lezártnak?

A KÖZEPE (GUSTAV FREYTAG)

A miniepizódokról szóló elméletek és tanulmányok a határvonalakat, a kezdetet és a véget domborítják ki. Az epizódok ezek révén emelhetők ki a kontextusból és különíthetők el. A narratívák nagyon különböző módokon bonyolódnak, de közös bennük, hogy valahol elkezdődnek és valahol véget érnek. Elsősorban a befejezésük szolgál horgonyként. Egy narratíva vége általában nagyon egyértelmű. Valami lezárul – vagy éppen nem, mondjuk a függővég esetében. Egyszerű cselekmények, de összetett folyamatok is lezárhatók. A tragédia gyakorta a főszereplők halálával vagy cselekvési terének bezárulásával ér véget. A *happy end* feloldja a korábban fennálló feszültséget, például a méltó jutalom elnyerésével, elégtétellel vagy a szerelmesek egymásra találásával. Ezt többnyire a késleltetés fázisa előzi meg, amely fokozza a várakozást és a vágyakozást. Talán nincs is *happy end* késleltetés nélkül.[47] Azt viszont nem igazán tudjuk, mi alkot egy epizódot, csak azt, hogy valahol elkezdődik és valahol véget ér. Nem világos, hogy a határok miért ott futnak, ahol meghúzzuk őket.

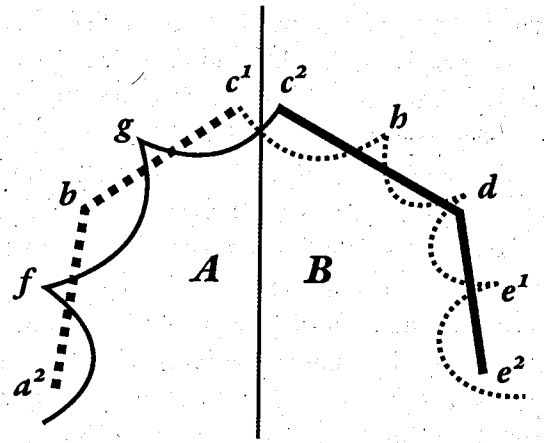
Ebben a fejezetben a narratíva ívének közepét vizsgáljuk meg. Az eseményszegmentációval kapcsolatos megfigyelések alapján a narratíva közepét meglehetősen homályosan úgy írhatjuk le, hogy az, ami az eleje és a vége között történik. Az előző rész miniepizódjaiból és az idegtudományi tanulmányokból kiindulva azonban kísértést érezhetünk, hogy ne önálló mozzanatként, hanem egyszerűen a végkifejlet késleltetéseként és várásaként határozzuk meg. Az idegtudományi vizsgálatok legalábbis nem találtak egyértelmű izgalmi mintázatot a narratívák közepén. Felmerül a kérdés, hogyan és milyen szavakkal írható le egy történet alakulása a kezdet és a vég között, és történik-e ott egyáltalán valami fontos.

Arisztotelész mindazt, ami a narratíva közepén történik, *peripeteiá*nak nevezte, ami fordulatot vagy változást jelent. Ez az a pont, ahonnan egy elbeszélés folyása más irányt vesz, mielőtt véget érhetne. „A fordulat – amint már meghatároztuk – a végbemenő dolgok ellenkezőjükre való átváltozása, mégpedig, ahogy mondani szoktuk, a valószínűség és a szükségszerűség szerint" – írja a *Poétiká*ban.[48] Több példát is talál erre az „ellenkezőre". Ilyen, amikor a tudatlanságot tudás váltja fel, mondjuk felismerés hatására, vagy a főhősök szerencséjét szerencsétlenség. Fontos, hogy ezeknél a változásoknál olyan mentális állapotokról beszélünk, mint a hirtelen megszerzett tudás hatására megváltozó boldogságérzé-

kelés. Az isteni közbeavatkozásnál sem annyira a megmentő felbukkanását kísérő cselekmények és események lényegesek, hanem a velük járó remény, vagyis a főszereplő és a néző mentális állapota.

A 19. századi író, Gustav Freytag, akire a következőkben támaszkodni fogunk, a széles körben elterjedt és több nyelvre lefordított poétikájában kifejtette, hogyan alakul a feszültség egy drámában. A hangsúlyt a középen található fordulatra helyezte.[49] Az irodalomtudósok és az írók Freytag-piramisként hivatkoznak az elméletére. Érdemes vetni rá egy pillantást. Természetesen Arisztotelészhez hasonlóan ő is elsősorban művészetről és fikciós alkotásokról beszél, de okunk van azt remélni, hogy nála a szokványosabb hétköznapi narratívákra is találunk magyarázatot.

A Freytag-piramis elsősorban az emelkedés és ereszkedés világos sémája miatt híres.[50] Érdekes módon két egyenértékű modellt állít egymással szembe: az egyik az emelkedést és az ereszkedést ábrázoló piramis, a másik pedig az ereszkedést és az emelkedést mutató, fejtetőre állított piramis, vagyis egy V betű. Freytag a fejlődés nyolc fázisát különbözteti meg öt részben (úgymint expozíció, emelkedő mozgás, tetőpont, leszálló mozgás, katasztrófa) és három krízisben (az első, a második és a negyedik rész során), amelyek néha tovább bonthatók *(1. ábra)*.[51]



1. ábra. Freytag illusztrációja Friedrich Schiller *Wallenstein* című művéhez, amelyet „mint kettős drámát" az emelkedő és a leszálló mozgás szakaszainak komplex alakzataként rajzolt meg[54]

A cselekménydiagramban nem annyira a fázisok elkülönítése az érdekes, hanem Freytag ritkán tárgyalt megjegyzése, amely a szereplők pszichológiai állapotát állítja a középpontba. Ebben megfogalmazza, mi különbözteti meg az emelkedést az ereszkedéstől: az egyik esetben a főszereplő aktívan részt vesz a mozgásban, a másikban passzív elszenvedője.[52] A tetőpont vagy fordulat az a mozzanat, ahol a hős aktívból passzívvá vagy passzívból aktívvá válik.[53] Ez a változás alkotja a narratív ív közepét.

Freytag szavaival az aktivitás és a passzivitás közötti „ellentétet" „a saját és az idegen tett" alkotja.[55] Az aktív dimenzió leírásakor akaratról és „bentről kifelé ható" cselekedetről beszél.[56] A passzív dimenziónál pedig fordított mozgásról, amely a „külvilágból" indul és a főhős fölé „kerekedik".[57] Ez esetben az ív a „befogadó, szenvedő" főhőssel kezdődik, „akit elsősorban a rá kívülről lesújtó ellenjáték határoz meg".[58] Freytag hangsúlyozza, hogy az aktív és a passzív dimenzió közvetlenül összekapcsolódik, és az erőviszonyok megváltozását írja le. Ha a mozgás az aktívtól a passzív felé tart, akkor „amit [a főhős] tett, visszahat rá".[59] Ellenkező esetben, ha a passzív felől az aktív irányába halad, akkor a narratív ív az „idegen erőkkel" kezdődik, amelyek befolyást gyakorolnak a hős vagy hősnő „bensőjére", amíg az védekezik és reagál. Freytag hipotézisének lényege, hogy az egyik intenzitása a másik erejévé válik.

Egy narratív folyamat csak akkor sikeres, ha mind az aktív cselekvés, mind a passzív átélés dimenziója megjelenik benne egymás után. Nem elég egy embert valamilyen sorscsapásnak kitenni vagy áldozatként ábrázolni, cselekvőként is be kell mutatni. Freytag szerint egy tett meghiúsulása sem eredményez önmagában lezárt drámát vagy tragédiát, mert hiányzik belőle a korábban cselekvő ember belső érzelmi reakciója, vagyis a passzív szenvedése.

Az általunk ismert hétköznapi történetek nagyon is megfelelnek ennek a követelménynek és a Freytag-piramisnak. Tegyük fel, hogy egy barátunk évek óta rossz munkakörülményektől szenved. A cégnél nincs előrelépési lehetősége, ezért zsákutcába került. Bár nem szakad meg a munkában, nem így képzelte el az életét. Mi ezt végignézzük, egészen hozzászokunk, már alig veszünk tudomást róla. A barátunk azonban egyszer csak fellázad, többet akar az élettől és a munkájától. Erre már felkapjuk a fejünket, kíváncsiak vagyunk, mire megy, és vele együtt éljük át a kalandjait a munkahelyén meg az állásinterjúkon. A passzív barát lázadó cselekvővé válik. Mi pedig beleéljük magunkat a helyzetébe, és szurkolunk neki.

Freytagot az érdekli, miért vezethet a főhősnek az aktivitás és a passzivitás közötti váltása egy kezdettel és véggel rendelkező epizód fokozott észleléséhez és – mint a példa mutatja – fokozott közös átéléséhez. Ennek megértéséhez fel kell hívnunk a figyelmet egy eddig csak érintőlegesen tárgyalt szempontra. Kulcsfontosságú, hogy az aktív cselekvés és a passzív átélés ezen egymásutánisága „a szemlélő szemében" történik. Jobban mondva a testében, hiszen ott keletkezik a feszültség, ott jelennek meg az érzelmek és ott fogalmazódnak meg az elvárások. A színház közönsége, a tapsot fogadó színész és az utca embere az, aki átéli az aktív szereplő passzívvá válását, és összeköti a viselkedést és az átélést.

Ez akkor válik világossá, ha a főszereplőnek ezt a passzív átélését emócióként írjuk le. Amíg aktívan cselekszik, kívülről figyelhetjük meg (de természetesen azonosulhatunk is vele),[60] ám ez a belső (passzív) átéléskor megváltozik. A főhős ilyenkor érzékel, belső állapotokat és érzelmeket mutat. Ezek az emóciók feltárják, ténnyé változtatják a lelki életét. Nico Frijda érzelemkutató megállapította, mi az emóció fogalmának a célja: a külső és a belső világ, például „az ember cselekedetei vagy érzései, és a körülötte zajló események" ellentmondásainak feltárása.[61] Egyszerűbben fogalmazva: az érzelmek megkettőzik azt, amit a megfigyelő észlel. A külső és a belső világ egymás mellé kerül, és egymásnak feszül. Hogy ezt a feszültséget észleljük, legalább részben a főhős szemszögéből és az ő bőrébe bújva éljük át. Ez nem empátia, mert a másik lehet az avatarunk is, hanem a súlypontunk áthelyezése. A külső és a belső ellentmondása egyféle megfigyelési hurokként nyilvánul meg a szemlélő számára, amikor felfedezi a különbséget. Azt szokták mondani, hogy az érzés és az érzékelés kölcsönöz értelmet az eseményeknek. A megfigyelő szemszögéből ez úgy pontosítható, hogy ez az értelem vagy elmélyülés időbeli folyamatként írható le: ha a szemlélt személy például kétségbeesett, a szemlélőnek időbe telik átélni ezt a kiúttalan kétségbeesést. A mentális út a hurokban hosszabb. A felfedezés pedig azért ad értelmet, mert a megfigyelő is belevonódik érzelmileg. A válságba került barátunk esetében az érzelmek és a lelkiállapotok csak akkor válnak világossá, amikor fellázad. Csupán ekkor derül ki, hogy többet akar, és többre képes, a belső és a külső világ között szakadék tátong. Előtte a szenvedése tartós állapot lévén nem volt felismerhető. Vagyis a belső és a külső világ közötti érzelmi feszültség csupán a változásban mutatkozik meg.

Az emóciók közös átélése még negatív érzelmek esetén is a jelenlét pozitív érzését közvetíti – *a megfigyelőnek*. Azt azonban, aki az adott emóciót érzi, sok esetben nem a jelenlét pozitív érzése tölti el, hanem egy totalitásé. Ez az érzelemtől függően lehet jó vagy rossz.[62] A negatív érzelmek közös átélésén csak a megfigyelő nyerhet, legalábbis Freytag szerint, ha ezek az érzelmek az átélésnek abban a megváltozásában mutatkoznak meg, amelyben a belső és a külső világ közötti távolság eseményként válik megélhetővé, és ezzel a jelenlét fokozódik. (Az olyan, jövőre vonatkozó érzelmek vagy érzelemszerű állapotok, mint a remény, a vágyakozás, a várakozás vagy a félelem, szintén a mindenkori jelen állapotra utalnak, amelyből megsejtjük a jövőt; sőt, ebben az esetben még azok az érzelmek is a jelen pillanat elmélyítésére irányulnak, amelyekkel a külvilágra reagálunk.)

Az ember mobilis tudattal rendelkezik, amellyel a legkülönbözőbb szituációkba tud belehelyezkedni. Ha azonban már benne van egy bizonyos helyzetben, azaz narratívában, kialakul egyféle tapadás. Mások szituációjának közös átélése ennek a legékesebb példája. Az empatikus kötődés csak a narratív folyamat végén szűnik meg, az ember csupán ekkor térhet vissza önmagához.

Mind a tudatmobilitás gyakorlásával,[63] mind a közös átélésből való visszavonulással[64] foglalkozunk még ebben a könyvben. A legfontosabb, hogy a szemlélő figyelmének nemcsak az epizód elejére és végére van szüksége, hanem olyasvalamire is, ami bevonja az epizódba, és lehetővé teszi a közös átélést. Ez pedig nem más, mint a Freytag-féle aktívvá vagy passzívvá válás. Máshogy is megfogalmazhatjuk: egy narratív epizódban a befogadót lebilincseli és fogságba ejti a narratíva, mert tudni akarja, hová lyukad ki. Csak az epizód végén válik ismét szabaddá.[65] Mert csak ott szűnnek meg az elvárásai.

Egy mininarratívának vagy epizódnak ezért nemcsak határvonala, kezdete és befejezése van, hanem megjelenik benne a főhős átélésének átfordulása is, amely a befogadó szempontjából átélhető. Ez az átfordulás nem csupán összeköti az elejét a végével, de változást is hoz a kettő között.[66] Freytag szerint ez a változás alkotja a narratíva tetőpontját vagy fordulatát, és jelzi azt a pillanatot, amikor a főszereplő – és vele együtt a befogadó – bevonódik a narratívába.

Arisztotelész a tragédia csúcspontjának a katarzist tartotta. Ez a legintenzívebb közös átélés pillanata, ugyanakkor a görög szó jelentésének értelmében megtisztulás is, amikor a nézőnek a szereplővel való azono-

sulása megszűnik. Minden narratíva ezt az önmagunkhoz való visszatérést ígéri: mivel számíthatunk rá, hogy egyszer véget ér, készségesebben merülünk bele. A narratívák túszul ejtenek, de csak azért hagyjuk, mert tudjuk, hogy egyszer kiszabadulunk. Valamennyi fikciós alkotás ezt a szerződést köti meg velünk. Azt a gyakran felmerülő kérdést, hogy vajon a 20. századi modern művek, amelyek meg akarják tagadni tőlünk ezt a befejezést, megszegik-e a szerződést, ne most döntsük el.

ÖSSZEFOGLALÁS

A narratív gondolkodás narratív epizódokhoz igazodik. Az epizódok egységekre és eseményterekre tagolják a folyamatokat, és jobb emlékezést biztosítanak. Idegtudományi kutatások igazolják, hogy az epizódok elhatárolása során az agy sok energiát használ fel. Egy epizódnak van eleje, közepe és vége. Az epizódban a főhős vagy belső motivációból cselekszik egy cél elérése érdekében, vagy külső körülményekre reagál. Mind aktív cselekvőként, mind passzív reagálóként megjelenik. Az epizód közepén vált át egyikből a másikba. Ez az átfordulás feltárja az érzelmeit, ami lehetővé teszi a befogadó számára a közös átélést. Az epizódnak akkor van vége, amikor az átfordulás az egyikből a másikba végbement, mert akkor tud a közös átélésben részt vevő megfigyelő vagy befogadó visszatérni önmagához.

Amikor a tanulmányaim során a hivatalos ógörög nyelvvizsga szóbeli része előtt álltam, nagyon féltem, hogy egy számomra ismeretlen háborúról szóló nehéz történelmi tételt kapok. Amikor kihúztam Arisztotelész *Poétikáját*, nagy kő esett le a szívemről. Ezt bölcsész doktoranduszként tudtam. A kérdésre, hogy Arisztotelész szerint mi a tragédia és mik az ismérvei, rögtön el tudtam mondani a *Poétika* akkoriban kurrens értelmezéseit. Ám tizenöt perc után észrevettem, hogy nem győztem meg a gimnáziumi tanárokat, akik az egyetemen is vizsgáztattak. Ellenkezőleg. Bosszúsan kioktattak, hogy Arisztotelész szerint a tragédia egy epizódokból álló mű, amelynek van kezdete, közepe és vége. Punktum. A vizsgán végül csak a tisztességesen elkészített fordításomnak köszönhetően mentem át. Akkoriban a bizottság kioktatását tudálékosságnak tartottam, de azóta felismertem a benne rejlő bölcsességet.

2. MI A NARRATÍVA?

KÉT DEFINÍCIÓ

Az előző fejezet végén megfogalmaztuk a narratíva első meghatározását: olyan narratív epizódokból áll, amelyeket a kezdetük és a végük alapján tagolunk. Ebben oksági és érzelmi mozzanatok is szerepet játszanak. A főszereplő passzívan átél valamit, és belső állapotai vannak. A befejezés korábbi cselekedetek vagy érzelmek következménye. Felmerül a kérdés, hogyan függenek össze az érzelmek, a kauzalitás és a következmény, és melyik a domináns.

E kérdés megválaszolásához messzebbre kell tekintenünk. Ezt a fejezetet a narratológia néhány klasszikus elméletével kezdjük, majd vetünk egy pillantást az elbeszélés evolúciós teóriáira. A végén a kiindulási ponthoz visszatérve a kikristályosodási folyamattal foglalkozunk, nevezetesen a súgóposta nevű játékkal, ami meglepő tézisek felállítását teszi lehetővé. Utóbbiakat a harmadik fejezetben tárgyaljuk. Vizsgálódásunkat a valódi elbeszélések és szövegek területén kezdjük, hogy aztán szép lassan rátérjünk a narratív gondolkodásra. Az elbeszélés (szöveg) és a narratíva (a cselekmény mentális reprezentációja) között csak szükség esetén teszünk különbséget.

Kezdjük két ellentétes definícióval:

1. Az *Oxford English Dictionary* a narratíva mibenlétének kérdésénél a fogalom jogi használatára utal: „Egy jogi dokumentum azon része, amely a dokumentum tárgyához vagy céljához szorosan kapcsolódó állítólagos vagy releváns tények magyarázatát tartalmazza." Ez a meghatározás az objektív jogi tényállás verbalizált formájának kontextusába helyezi a narratívát. Egy korai, 1553-as példa így hangzik: „A narratíva a tárgy világos és nyilvánvaló megmutatása és a hozzá tartozó dolgok

tiszta kerete." A hangsúly a beszámolón van, amely a megmutatás révén a valós körülményekre vonatkozik. A tárgy tehát nem a fikció, hanem a ténylegesen megtörtént események (valós vagy valótlan) ábrázolása:[67] „Események, tények stb. soráról szóló beszámoló, amelyet bizonyos sorrendben és összefüggések megteremtésével adnak elő." Így folytatódik az *Oxford English Dictionary* definíciója.

A narratívának ez a fogalma a való életet és annak tényeit állítja az első helyre, a narratívát pedig, amely ezekre vonatkozik, ezeket nyelvileg megismétli és ezáltal például értékelés vagy kommentálás céljából írásos dokumentumba foglalja, a másodikra.

2. Ezzel szemben Jerome Bruner pszichológus szerint a narratíva „gondolkodásmód". Két válfaját különbözteti meg: az általános és paradigmatikus kategóriákban, megismételhető kapcsolatokkal dolgozó logikai-tudományos gondolkodást és a narratív gondolkodást. Ez utóbbit érdekes módon elsősorban irodalmi szövegek alapján tárgyalja, amelyekben a narratív gondolkodás kicsúcsosodását látja. Ennek központi eleme az intenció vagy szándék fogalma.[68] A narratív gondolkodás Bruner szerint abban nyilvánul meg, hogy két különálló eseményről értesülve azonnal úgy látjuk, hogy ezeket szándék, akarat és kauzalitás köti össze. Még az élettelen tárgyaknak is ösztönösen szándékot tulajdonítunk. Ha például egy vetítővásznon megjelenik egy labda, mire egy másik labda elgurul, azt menekülésnek értelmezzük. A narratívák Bruner és sok más narratológus szerint nem abban a valóságban zajlanak, amelyet megmutatunk, nem is szövegként vagy papíron léteznek, hanem a hallgató fejében. Abban az esetben is, amikor egy olvasó egy elbeszélői szöveget fogad be, a narratív mozzanat az ő fejében játszódik le, aki az eseményeket kompozícióba rendezi, vagyis összekapcsolja, és ezáltal értelmet ad nekik.[69] Az események és a kapcsolatok szándékosságára helyezett fókusz számos transzformációban, adaptációban és variációban fejeződik ki. Bruner például személyhez kötött valóságról *(subjunctivizing reality)* és többszörös jelentésről beszél, amikor a narratív gondolkodás többet közöl, mint amit elmondanak *(meaning more than we say)*, továbbá implikált feltételekről és jelentésekről, valamint sokféleképpen kifejeződő szubjektiválásról, amikor az olyan tényszerű kijelentéseket, mint például az „*X* bűncselekményt követ el", implicit vagy explicit módon olyan kiegészítéssel látjuk el, hogy: „*X* köteles bűncselekményt elkövetni / követhet el bűncselekményt / azt tervezi, hogy bűncselekményt fog elkövetni / reméli, hogy bűncselekményt fog elkövetni".[70] Egyszerűbben

fogalmazva, a narratív gondolkodás olyan egyéni transzformációkban fejeződik ki, amelyek különböző jelentést tulajdonítanak és hangulatot kölcsönöznek az eseményeknek.

A narratíva e két meghatározásával kijelöltük a két végpontot: az egyik oldalon áll a valós tényállás megmutatása, a másikon a szubjektíven transzformáló gondolkodás. Hogy egyesíthetjük a kettőt?[71]

ESEMÉNY ÉS NÉZŐPONT

Ez a két definíció a 20. század eleje óta a narratológia két nagy táborában is visszatükröződik, amelyek eltérő módon hangsúlyozzák és integrálják a ténymegmutatást és a szubjektíven transzformáló gondolkodást. Az egyik oldalon állnak azok az elméletek, amelyek az esemény fogalmát helyezik a középpontba, a másikon pedig azok, amelyek Gérard Genette hangfogalma *(voix)* alapján a perspektívát és szubjektiválást teszik a narratíva elemzésének kiindulópontjává. A két tábor vitái és megállapításai rendkívül tartalmasak, és a narratív gondolkodás vizsgálata szempontjából megéri vetni rájuk egy-egy pillantást.

Nézzük meg először egy kicsit alaposabban a narratológia eseményközpontú elméleteit. Ezekben az ábrázolt állapot transzformációja áll a gyújtópontban.[72] Úgy tartják, hogy narratíva csak akkor jön létre, ha létezik vagy mentálisan mérlegelésre kerül egy jelentős esemény, amely alapvetően változtat vagy változtathatna meg egy szituációt. Wolf Schmid azt állítja, hogy egy ilyen narratív eseményhez négy feltételnek kell teljesülnie: *1.* relevancia, *2.* az előreláthatóság hiánya, *3.* tartósság (perzisztencia), *4.* visszafordíthatatlanság. Szemléltessük ezt egy rövid történetszállal:

> Egy lány az iskolából hazafelé talál egy szép gesztenyét az utcán. Felveszi, és áthajítja egy kerítésen. A következő pillanatban hangos csörömpölés hallatszik, a lány ugyanis bedobott egy ablakot. Megijed, és elszalad. Dobogó szívvel ér haza. Senki sem látta, mi történt, ő mégis rosszul érzi magát tőle. Másnap ki sem dugja az orrát a házból, és nem hajlandó iskolába menni.

A lány számára az esemény releváns *(1)*, akkor is, ha esetleg nem kell a következményektől tartania. Számítani nem számított rá *(2)*. Mivel

bűntudata van, az esemény tartós *(3)*, és visszafordíthatatlannak *(4)* érzi. Nem kell Gottfried Kellernek vagy Theodor Fontanénak lenni ahhoz, hogy olyan történetet alkossunk belőle, amelyben ez az apró esemény oda vezet, hogy a lány általa kezdi *meghatározni* magát. Minden esemény döntő jelentőségű fordulóponttá, traumává válhat, és éppen ez az esemény lényege.[73]

Ha velősen akarjuk megfogalmazni ezt a definíciót, akkor azt mondhatjuk, hogy az események fontos, tartós és visszafordíthatatlan változásokat idéznek elő, amelyeket nem lehet előre látni és kiszámítható természeti törvényekből levezetni, még akkor sem, ha utólag találunk ilyen természeti törvényt, például, hogy a lavinát a hó olvadása okozta. Az események sorsdöntőek, lehetnek traumatikusak vagy felszabadítók. Ugyanakkor hangsúlyozhatjuk a definíció paradox aspektusát is, és mondhatjuk, hogy az esemény előtti és utáni kép összeegyeztethetetlen és kölcsönösen kizárja egymást. Az esemény cezúrát jelent.[74] Két állapotot tart össze, például kétféle világnézetet, két különböző hangulatot vagy cselekvési játékteret, amelyeket nem lehet egyesíteni. A gesztenye eldobása előtti ártatlan és az eldobása utáni zaklatott lány két külön lény. Ha valaki nyer a lottón, alapvetően változik meg az életszemlélete és a világképe – vagy a lottónyeremény nem volt esemény. Aki barátra lel, megváltozik általa, anélkül hogy a változás összes mozzanatát világosan meg tudná fogalmazni. Szörnyű balesetek vagy betegségek egy másik valóságba taszítják az embert és a közös átélésben részt vevő megfigyelőket, ahol a korábban oly sürgős ügyek jelentőségüket veszítik. Az esemény két oldalát csak visszatekintve lehet egyesíteni, ami egyúttal a narratív gondolkodás megszűnését is jelenti. Az epizódot ezzel félretesszük. A narratív gondolkodás fontos aspektusa, hogy megszűnhet, inaktívvá válhat. Önmagában viszont lezáratlan természetű.

Már Walter Benjamin is levont egy fontos következtetést az ilyen narratív eseményekből: ezek az értelmezés dörzsfelületei. Egy eseménynek nincs egyetlen velejáró értelmezése, hanem sok szempontból újraértelmezhető és átértékelhető.[75] Az értelmezés kísérlet arra, hogy újra beillesszük a világos rend folyamába, tehát elsimítsuk és érvénytelenítsük. Az esemény cezúrájának híddá kell válnia, amely egyesíti az előtte és utána állapotát. A narratívák koherenciára törekszenek – az összefüggés keresését ösztönzik, anélkül hogy rögtön prezentálnák is azt. Az értelmezés azonban soha nem „kívülről" érkezik a narratívába. Az esemény inkább csak azért válik eseménnyé, mert megpróbáljuk integrálni.[76] Jól

megvilágítja ezt Schmid négy eseménykritériuma. A relevancia csak akkor derül ki, ha kritikus pillantást vetünk az eseményre vagy a lehetséges eseményre. Az előreláthatóság hiányához szintén hozzátartozik legalább annak mérlegelése, mit várunk és várhatunk el. Bizonyos esetekben a tartósság és a visszafordíthatatlanság is abba a tartományba esik, amelyet az értelmezés biztosít. Vagyis az esemény eleve magában hordozza az értelmezési kísérletet.

A narratológusok másik tábora a hangból és a tényállás számtalan nézőpontjából indul ki. A perspektíva mellett gyakran használjuk az ábrázolás fogalmát is: ez a narratológia (vagy inkább a narratológiáknak ez a halmaza) a tényállás ábrázolásával foglalkozik.[77] Az az alapvető tapasztalat, hogy ugyanazok a tényállások különböző nézőpontokból ábrázolva különböző tényállásokká válnak. Az elbeszélő hangulata például úgy keretezi a történteket, hogy azok más színezetet kapnak, és így más képet alkotnak. Gérard Genette ebből a felismerésből szisztematikus osztályozási rendszert dolgozott ki, amely a legkülönfélébb narratív pozíciókat írja le.[78] Ne hagyjuk, hogy az osztályozási rendszer látszólagos statikussága megtévesszen minket, hiszen a legkülönbözőbb ábrázolásformák, mint például a „szabad függő beszéd" vagy a hallgatók eltérő narratív pozíciója, alapvetően alakítják az elbeszélést. A különféle elbeszélői pozíciók, ábrázolásmódok és nézőpontok nem fordíthatók le minden további nélkül egymásra.

Hadd meséljek el egy kis anekdotát a laboratóriumunkból: az egyik (még nem publikált) kísérletünkben azt vizsgáltuk, hogy a narratív vagy a nem narratív morális tanulságokat könnyebb-e élethelyzetekre alkalmazni. A kísérleti alanyoknak kevéssé ismert Aiszóposz-meséket adtunk, és megkértük őket, hogy jegyezzék meg a tanulságot. Vagy az egész mesét, vagy csak a tanulságot kapták meg (ez utóbbi eredetileg valószínűleg nem volt része a szövegeknek, csak később, nagyrészt a reneszánszban fűzték hozzá). Aztán mindennapos élethelyzeteket vázoltunk fel, például, hogy felmondjon-e az ember a munkahelyén, ha a főnöke nehéz természetű. Kiderült, hogy az emberek a mesével ellentétben az explicit tanulságot hajlamosabbak azonnal átültetni a gyakorlatba, míg hosszú távon a mese bizonyul meggyőzőbbnek, és a kísérleti alanyok nagy többsége a tanmeséhez a saját véleményét is hozzáfűzte, ám a tanulsághoz nem. És most jön a lényeg: akadtak makrancos mesék, amelyek megtagadták az engedelmességet a kísérletező elmék akaratának. Nem sikerült rávennünk az alanyokat, hogy alkalmazzák őket az élet-

helyzetekre. Amikor alaposabban megvizsgáltuk a problémát, rájöttünk, hogy azt vártuk el a kísérleti személyektől, hogy váltsanak nézőpontot, ám ők erre nem voltak hajlandók. *A holló és a róka* meséjét azonnal megértették: ne dőljünk be a hízelgésnek.[79] Arra azonban minden próbálkozásunk ellenére sem igen tudtuk rábírni őket, hogy megfordítsák: ha lóvá akarunk tenni valakit, folyamodjunk hízelgéshez. Ez nyilvánvalóan egy másik történet. A nézőpont az elbeszélés elemi része. Ez az anekdota azt mutatja, hogy a történeteket úgyszólván belülről egy bizonyos nézőpontból éljük át, és nem szívesen váltunk másikra. E tekintetben a nézőpont és a hang, amelyből és amelyen a történetet elmesélik, nem leválasztható aspektusa a narratívának, hanem meghatározó és alkotó sajátossága.

Hogy veszélyesebb vizekre evezzünk: amikor 2020-ban Minnesotában George Floyd rendőri erőszak következtében meghalt, az esetről készült videófelvétel bejárta a világot, és hosszan tartó tiltakozásokat váltott ki az Egyesült Államok, valamint a világ számos városában. Egyszeriben mindenki a *Black Lives Matter*ről beszélt. Engem ebben az érdekel leginkább, hogy milyen nézőpontból fogadták be az emberek a Floyd szörnyű fulladásos haláláról szóló videót. Floydéból, vagy egy megfigyelőéből, aki szeretne közbelépni? Az első esetben a megfigyelő az áldozattal együtt éli át a lassú fulladást. A másodikban azt kívánja, bárcsak ott lett volna, hogy közbeavatkozzon. Fogadni mernék, hogy ez hatással van arra, hogyan őrzik meg az emberek az esetet hosszú távon az emlékezetükben, és mennyire változtatja meg a viselkedésmintáikat. A belső nézőpontból történő szemlélésben benne van a kétségbeesés, hiszen borzasztó módja ez a halálnak. A külső megfigyelői perspektívának megvan az a pozitív hatása, hogy közbelépésre sarkall, de az a lappangó veszélye is, hogy a mentális hozzáállásunk a helyes cselekedet szándéka miatt érzett önelégültségbe csap át.[80]

De térjünk vissza a perspektívaközpontú narratológiához. A fenti esetleírásokkal azt az ezen elmélet mellett szóló érvet szerettem volna szemléltetni, hogy egy narratíva az egyik nézőpontból ábrázolva kognitívan más, mint a másik nézőpontból ábrázolva. A narratológia e két megközelítése és még egy sor másik[81] nem áll közvetlen ellentmondásban egymással, csak a narratíva eltérő dimenzióira helyezi a hangsúlyt. Hogy összekapcsoljuk őket: a narratíva olyan események ábrázolása, amelyeknek az előtte és utána között megjelenő drasztikus cezúrája meghatározott nézőpontokból tárul fel. Ebből következik, hogy ugyanaz

a történés az egyik nézőpontból eseményként jelenik meg, és a narratíva részét képezi; a másik nézőpontból pedig nem, és nem alkot narratívát. Mindkét narratológia a metszet fogalmával dolgozik: az esemény előzménye és következménye, vagy éppen az eltérő nézőpontok között tátongó szakadékkal.

GONDOLATKÍSÉRLET

Vajon az esemény- és a perspektívaközpontú narratológia elmélete egy az egyben átvihető a narratív gondolkodásra? Vegyük fontolóra a kérdést legalább egy gondolatkísérlet erejéig.

Kezdjük az eseményközpontúval. Vajon a drasztikus cezúrának bizonyuló események alapján gondolkodunk narratívan? Nagyon is lehetséges. Legalábbis folyton eseményekkel vesződünk. Egy szerencsétlenséget, de egy szerencsés véletlent is újra meg újra lejátszunk. A jövőbeli tetteinket is narratívan szimuláljuk, amiben bizonyára szintén különleges szerepet töltenek be a drasztikus események. Ám még ha ezek a nagy események a narratív gondolkodás modelljét képezik is, marad a kérdés, mit gondolunk, ha nem állnak rendelkezésünkre ilyenek. Kikapcsoljuk a narratív gondolkodásunkat, és csak akkor kapcsoljuk be újra, amikor felfedezünk egy nagy eseményt? Vagy hagyjuk takaréklángon égni, miközben folytatjuk egy focimeccs vagy egy Netflix-sorozat, a legutóbbi veszekedés vagy a remélt kibékülés nagy eseményének feldolgozását? Vagy elefántot csinálunk a bolhából, mert a narratív gondolkodásunk ezt akarja, igényli, és képtelen másra? Köztudomású, hogy akinek kalapács van a kezében, az mindent szögnek néz. Vajon a narratív gondolkodásunknak is minden apró eset alkalmat ad egy radikális fordulatra? A narratív gondolkodás miatt mind hisztérikusak vagyunk? E modell szerint a mentális szereposztóink folyton új szereplőket keresnek a következő drámához: minden főnökbe a zsarnokot látjuk bele, Othello módjára hűtlenséggel gyanúsítjuk a partnerünket és a barátainkat, és megállás nélkül a (következő) nagy szerelmet keressük.

A gondolatkísérlet keretében arra kell következtetnünk, hogy narratív lényként dramatizálunk, és csúcsra járatjuk az eseményeket. A szereposztó, epizodikus és eseményközpontú narratív gondolkodás az a transzformátor, amellyel sok társas kapcsolatot olyan radikális eseménynyé alakítunk át, amely nézőponttól függően alapvetően eltérő értéke-

lést sugall. Mintha kézzel állítanánk be egy kamera élességét. Először minden homályos, elmosódott, harmonikus és impresszionisztikus, de aztán elfordítjuk a narratív gondolkodás objektívjét, és hirtelen a barát vagy az ellenség éles kontúrjait kapja. (Aztán hogy ez a valóság-e, vagy csupán egy média által vagy narratívan közvetített valóság, az csak egy másik kamerával dönthető el.)

Más a helyzet, ha azt feltételezzük, hogy konkrét nézőpontokból kiindulva gondolkodunk és tapasztalunk. Ebben az esetben a világ népességét két csoportra oszthatnánk: azokra, akik a saját perspektívájukban ragadtak; és azokra, akik narratívákon keresztül igyekeznek a lehető legtöbbet megtudni embertársaikról. Ez a világ narcisztikusokból és pszichológusokból állna.[82]

A NARRATÍVA FUNKCIÓI

Hogy tovább fokozzuk a zűrzavart, tegyük hozzá, hogy megint más megállapításokra jutunk, ha átlépjük az irodalomra fókuszáló hagyományos narratológia határait,[83] és más tudományágak, például az evolúcióbiológia vagy a marketing téziseit is figyelembe vesszük, amelyek szintén joggal formálhatnak igényt a narratív gondolkodás ismeretére.

A narratíva mibenlétére vonatkozó kérdésre más tudományágak egy funkció megnevezésével válaszolnak: mind értelmet és jelentőséget tulajdonítanak az elbeszéléseknek és a narratív gondolkodásnak. Ami fontos, mert cél nélkül a legjobb gépezet is üzemképtelen. Például mi a narratív gondolkodás előnye? Miért műveli az ember? Segít a túlélésben? Miért okoz élvezetet? És hogyan mutatja meg a funkciója, mi az a narratíva és a narratív gondolkodás? A narratíva ilyen átfogó magyarázatára egy sor potenciális jelölt kínálkozik, amelyek a kulturális vagy talán a biológiai evolúció egy-egy szakaszában uralkodók lehettek.[84] Érdemes néhányat legalább megemlíteni.

A narratíva elősegítheti az együttműködést egy csoportban, amennyiben identitást kölcsönöz neki. Ha megnézzük a különböző népek mítoszait, azok valóban mindig egy klán vagy nép történetét mesélik el. A narratíva a közös történet elbeszélésével, egy szimbolikus, az identitás meghatározására alkalmas alak, például egy totem felkínálásával és a csoport rituáléinak leírásával az összetartozás érzését közvetíti. Más-más formában ugyan, de már Émile Durkheim *(A vallási élet elemi formái)* és

Sigmund Freud *(Totem és tabu)* is felvázolt ilyen elméleteket. A nomád korban a közös narratíva teremtette összetartozás bizonyára központi funkciót töltött be, mert csoport és csoportkohézió nélkül az egyén túlélési esélyei csekélyek lettek volna.

Robin Dunbar evolúciós pszichológus általában a kommunikáció, illetve vele összefüggésben a narratív kommunikáció egy másik aspektusát emelte ki, amely szintén az együttműködést mozdítja elő: a pletykát.[85] Szerinte a pletyka, a szóbeszéd és a hétköznapi csevegés a majomféléknél szokásos kurkászás feladatát vette át, vagyis összetartja a csoportot. A majmok többsége mindennap órákig tetvészi egymást, aminek nincs higiéniai funkciója, ellenben jó érzés és közelséget teremt. A kurkászás a csoporttagok hogylétére vonatkozó általános közösségi információk cseréjére és terjesztésére is jó alkalom. Az embernél ugyanezt a funkciót tölti be a pletyka. Dunbar szerint az az előnye, hogy időtakarékosabb, és többen vehetnek részt benne, mint a kurkászásban. Így a csoport köre bővíthető. Dunbar ezt többek között azzal bizonyítja, hogy az emberek nap mint nap órákon át apró-cseprő társasági eseményekkel foglalkoznak, vagy a közösségi oldalakat görgetik, és még élvezik is.

A narratíva harmadik lehetséges funkciója, amely szintén a közösség összetartását szolgálja, az erkölcs erősítése. Számos elbeszélés szól morális kérdésekről, és kínál válaszokat. Bizonyos helyzetekben már a majmok is komplex módon szabályozzák a viselkedést.[86] Az embernél az együttélés szabályait normák határozzák meg, amelyeket a többség követ.[87] A narratíva ebben az értelemben kettős feladatot lát el: egyfelől konkrét példákon keresztül megtanítja ezeket a normákat, másfelől a betartásukra sarkall azáltal, hogy megmutatja, az jobb eredményekre vezet. Számos irodalmi mű, mítosz és mese ér véget a hős megjutalmazásával és a gonosztevő megbüntetésével.[88] És lehet, hogy pont ebben, a szituáció *happy end*ben történő feloldásában áll a narratív gondolkodás előnye.

Az is elképzelhető ugyanakkor, hogy a narratíva központi funkciója nem is az együttműködés, hanem az intelligencia, a kreativitás és a tervezés támogatásában rejlik. Megtanít az események megjövendölésére, és bizonyos mértékben valamennyi formája „előretekintő orientációjú".[89] Ez a jövőre irányultság kedvez az elvárásoknak, a tanulásnak és ezáltal vélhetően az ismeretek feltárásának is. Ezenfelül, más módon is megjósolhatjuk az eseményeket: tudjuk, hogy bizonyos helyzetekben mire számíthatunk, óvakodunk, és ennek megfelelően viselkedünk.[90] Az előérzet egy további aspektusa szintén szerepet játszhat: elkezdünk alakítgatni

dolgokat, és kitapasztaljuk, mi lesz belőlük. A narratívák és a képzelet rokon művei a játékos találékonyság e birodalmába tartozhatnak.[91] Így a narratívák nemcsak azt teszik lehetővé, hogy jobban emlékezzünk, hanem azt is, hogy megtervezzük a jövőbeli cselekedeteinket. Azokra a mozzanatokra figyelünk, amelyek tényleg számítanak.

Ennek a funkciónak egy változata, hogy a narratíva és a narratív gondolkodás lehetővé teszi az alternatívák felismerését. Aki egy tényállást narratívan ábrázol, az egyúttal az események menetének alternatív verzióira, különböző nézőpontokra vagy más lehetséges végkifejletekre is felhívja a figyelmet. Ez jó lehet a döntéshozatal gyakorlásához, komplex helyzetek több oldalról történő megvizsgálásához és bemutatásához, valamint különböző lehetőségek szimulálásához. Ugyanakkor manipulációra is használható, például kifogások gyártására, mondjuk, ha egy ismert folyamathoz egy alternatív változatot tudunk kreálni.[92] A narratív gondolkodás ezen vonását a későbbiekben összefüggésbe hozzuk a narratíva multiverzionalitásával.[93]

További funkció lehet a narratíva előnye az udvarlásban és a bókolásban. Biológiai szempontból az udvarlás alapsémája természetesen a párválasztás és a párosodás. Valóban vannak bizonyítékok arra, hogy a jobb elbeszélők előnyben vannak a párválasztásban.[94] Ezenkívül, a meggyőzés terén is kevés dolog vetekszik egy jó elbeszéléssel.[95] A narratívák emellett kiválóan alkalmasak arra, hogy hősöket avassanak, és lám, néhány görög hérosz nevére még évezredek elteltével is emlékszünk.

Végezetül, a narratíva központi funkciója lehet a kárpótlás és a vágyálom. A narratíva és a fantázia világában kompenzáljuk, ami a való életben nem úgy alakult, ahogy szerettük volna. A pszichoanalízis két nagy riválisa, Sigmund Freud és Alfred Adler minden nézeteltérése ellenére ezeket a kompenzáló funkciókat állította a pszichéről alkotott elméletei középpontjába: Freud szerint az elfojtott tudattartalmak álmunkban fejeződnek ki, Adler pedig azt mondta, hogy a narratívan kiélt nagyzási hóborttal kompenzáljuk a kisebbségi komplexusunkat.

A lehetséges funkciók listáját hosszan folytathatnánk. Lucas M. Bietti és munkatársai például hármat emelnek ki az említett tényezők közül: a hallgató saját érdekünkben történő manipulálását, a túlélés szempontjából előnyös információk átadását és a fokozott csoport-együttműködést.[96] Meg szoktam kérni a hallgatóimat, hogy mondjanak három perc alatt öt komoly elméletet a történetmesélés eredetéről, amelyekből ma is le lehet vezetni a funkcióit. Minden további nélkül meg tudják tenni.

Ezen a ponton két következtetést vonhatunk le: egyrészt a narratívák nyilvánvalóan számtalan viselkedésformára alkalmazhatók, és rengeteg előnnyel járnak; másrészt ezen a módon nem jutunk közelebb a narratív gondolkodás pontosabb meghatározásához. Túl sok irányból közelíthetünk. A következő fejezetben ezért egy konkrét módszert fogunk használni, hogy a narratív gondolkodás nyomára akadjunk.

ÖSSZEFOGLALÁS

Ebben a rövid fejezetben a narratíva meghatározására tett különböző kísérleteket mutattuk be. Ezzel az áttekintéssel elsősorban egyvalamit értünk el: a bizonytalanság és az elbizonytalanodás zónájába jutottunk azt illetően, mi és mit nyújt a narratíva és a narratív gondolkodás. Ezen a terepen számtalan kérdésbe ütközünk. Kik leszünk attól, hogy mesélünk? Mit közvetítenek a narratívák? Különbözik a narratívák tartalma az információ más fajtáiétól? Mi marad meg belőlük, amikor halljuk őket? Hogyan változtatnak meg minket? Az, aki például mesékkel nő fel, más ember lesz? Mi okozza a narratív szegénységet? Mit árulnak el az elmesélt hétköznapi történetek és az elolvasott regények a narratív gondolkodásunkról és az életben tanúsított magatartásunkról? Lehet az elbeszélésből a narratív gondolkodásra, abból pedig a viselkedésünkre és az intézményesített társadalmi életünkre következtetni? Mire jó a narratív gondolkodás? Elő kell segíteni?

Aki a narratívák és a történetek óriási formai változatosságára tekint, a jogi tényállástól és a bizalmas beszélgetéstől kezdve egy párocska megismerkedésének történetén és Hemingway „Babacipő eladó. Soha nem hordta senki" szövegű hatszavas novelláján át az ezeroldalas regényekig, talán csak megvonja a vállát. Lehet, hogy nincs is szükség a narratíva általános meghatározására. Vagy a meghatározás olyan szikár és szegényes, hogy nem megyünk vele semmire. Lehet, hogy az az érdekes a narratívában, hogy végső soron valamennyi szituációra alkalmazható, akár a beszéd? Ha valaki azt kérdezi, mit tudunk beszéddel kifejezni, rögtön rávágjuk, hogy mindent.

Ez a feltevés azonban mindkét esetben helytelen vagy félrevezető lenne. Még ha a nyelv és a narratíva elvben mindent ki tud fejezni, az nem azt jelenti, hogy ki is fejez. Ha különböző nyelveket hasonlítunk össze, láthatjuk, milyen széles a lehetőségek skálája, és hogy minden

nyelv és nyelvváltozat bizonyos gondolkodásformákat részesít előnyben, míg másokat háttérbe szorít. Egyes nyelvek például az alanyhoz viszonyítanak („jobbra" és „balra"), mások meg felülről tekintenek le, és ennek megfelelő kifejezéseket választanak („északra"). Ez szubjektívebb vagy absztraktabb világnézetet eredményez. Ezért valamennyi nyelv megteremti az általános orientáció sajátos gondolkodásformáit, amelyek visszaszorítanak más gondolkodásformákat. Nagymértékben meghatároz minket, hogyan beszélünk, és mit érünk el a nyelvvel.

Valószínűleg hasonló a helyzet a narratív gondolkodással és a narratívák összességével is: gondolkodás- és életmódokat alakítanak ki. Számtalan esemény és érzelem közös átélését teszik lehetővé, és megteremtik a társadalmi történések szemlélésének pozícióit. A nyelvhez hasonlóan a narratívák is nagyon rugalmasak. Itt is érvényes azonban, hogy a narratív formák bizonyos folyamatokat, eseménystruktúrákat és nézőpontokat részesítenek előnyben és alakítanak ki. Tehát nem önmagáról a narratíváról van szó, hanem az egy bizonyos kulturális térben elbeszélt narratíváról, vagyis a tényleges narratíváról.

Hogyan tegyünk rendet ebben a zűrzavarban? Hogy továbbléphessünk, el kell gondolkodnunk a módszeren, amellyel meghatározzuk, mi a narratíva és a narratív gondolkodás. Ezt a következő fejezetben fogjuk megtenni.

3. SÚGÓPOSTA

Ebben a fejezetben az újramesélés sajátos módszerével fogjuk meghatározni a narratív gondolkodást. Ez elárulja, mi rögzül az elbeszélő fejében, hogyan emlékszik az eseményekre, foglalja össze és értelmezi azokat. A folyamat során a lényegtelen részletek kihullanak, és előlép a történet magva. Így az eredeti és az újramesélt szöveg összehasonlítása mutatja meg a legvilágosabban a narratív struktúrát, legalábbis azt, amely az elbeszélő fejében él.

Aki megismétel egy történetet, nemcsak redukál, hanem kreatív és produktív tevékenységet is végez. Három folyamat találkozik itt: egyrészt az újramesélés megmutatja, hogyan fogták fel és értették a befogadók a történetet; másrészt olyan emlékezési folyamatok lépnek működésbe, amelyek részben felejtéshez, részben kiszínezéshez vezetnek; harmadrészt az újramesélőknek az elbeszélés menetéről alkotott elképzelései, például a hallgatók kilétéről megfogalmazott feltételezései befolyásolják a történet megformálását.

Mindhárom folyamat azt eredményezi, hogy a történet magva kerül a középpontba, vagyis ahogy az újramesélők azt látják. Az is kiderül, hogyan változtatják meg, egyszerűsítik le és színezik ki a dolgokat, hogy alárendeljék őket az általuk megértett és megjegyzett értelemnek és célnak. Ha például úgy gondolják, hogy egy gyanúsított egy jogi eljárásban bűnös, azt valószínűleg egyértelművé teszik a beszámolójukban, anélkül hogy ezt változtatásnak érzékelnék. Az újramesélés ilyenkor megmutatja, hogyan értették a történetet. Gyanújuk az epizód cselekményévé válhat, és megerősödhet. Esetleges kétségeik viszont nem jutnak el az elbeszélés következő befogadójához. Így lesz a gyanúsítottból bűnös. Az is lehetséges azonban, hogy az újramesélők nagyon is tisztában vannak a bizonytalansággal, és éppen ezt hangsúlyozzák, így a konkrét gyanú tör-

ténete a halvány gyanú történetévé alakul. Egy ilyen jogi eljárás esetén a felszínen úgy tűnik, hogy a tények megállapításáról van szó, amelyeknek a narratíva alá van rendelve. Valójában azonban valami egészen másról. Egy történet konstrukciójáról a részletek, a kauzalitás, az érzelmi értékelés és a gyanúhoz hasonló emóciók rögzülésének kölcsönhatásában. Ebben a fejezetben az újramesélés folyamatát vizsgáljuk meg tüzetesen.

Egy történet újramesélését az is befolyásolja, hogy véleményünk szerint mások hogyan érthetik meg vagy hogyan kellene megérteniük azt. Bizonyos értelemben van egy „elméletünk" az újramesélésről. Ez elég bonyolult is lehet. Aki meglepetést akar okozni, annak először vissza kell tartania bizonyos információkat, akkor is, ha ő maga nagyon is tisztában van velük.[97] Vagyis az elbeszélőnek nem szabad minden tudását azonnal tálcán kínálnia, hanem meg kell tartania magának afféle utólagos bölcsességként *(hindsight knowledge)*. De ki és hogyan feszíti meg a narratív ívet?

Az egyéni történetmesélés megfigyeléséből megállapíthatjuk, miként dolgozzák fel az egyes emberek a történeteket. De összehasonlíthatjuk újramesélések százait, ezreit, tízezreit is, hogy felismerjük a változtatásokat irányító tendenciákat. A módszertani kulcskérdés mindig az, mi marad meg egy elbeszélésből az újramesélés során, és mi módosul, más szóval hogyan lesz az első történetből a második. Az újramesélés jó eszköz arra, hogy megpillantsuk az emberek fejében élő narratívákat. Megmutatják a narratív ember törekvéseit. A kultúra bizonyos fokig újramesélések összességéből, valamint a tudás és az intézmények átadásából áll.[98] Az újramesélés segíti a néprajzi, a vallástudományi és a pszichológiai kutatásokat, mivel a különböző változatok összehasonlítása alapot szolgáltat a tudósoknak az empirikus vizsgálatokhoz. Az újramesélés egyszersmind természetes folyamat is, amelyre számos helyzetben sor kerülhet. A mesék és a mítoszok újramesélése kultúraformáló erejű. Erre a felismerésre alapozták a 18. századi gondolkodók, például Herder, majd a Grimm testvérek, az összehasonlító kultúratudományt. Jó száz évvel később pedig Émile Durkheim a ritualizáció alapján fogalmazta meg az általános kultúraelméletét. A pszichoanalízis korai képviselői az újramesélésben megjelenő ismétlést alapvető kultúrteljesítménynek tekintették.[99] Jung archetípusai is idesorolhatók, mert többszöri megformálás és újramesélés útján kristályosodtak ki.[100]

Egyszerűbben fogalmazva és a korai pszichoanalitikusok elméleti feltételezéseit félretéve az ismételhetőség mozzanatát sémaképződésként értelmezhetjük. Az újramesélés során általában az egyszerűbb és tömörebb formák érvényesülnek, amelyek jobban megragadnak.[101] A kérdés azonban itt is az, milyen sémák ezek. Mi marad a redukálás után, mi motiválja az elbeszélőt a történet továbbadására, és mi jelenti a szilárd horgonyt, amely az új történetet a régihez rögzíti, miközben az újításokkal is összeköti?

Ebben a fejezetben három nagyszabású kísérletet mutatunk be. Kettőben tudományos súgópostáról lesz szó, amelyet a tudósok a sorozatos felidézés módszerének hívnak. Valaki elmesél egy történetet valakinek, aki továbbmeséli másvalakinek. Így újramesélések láncolatai jönnek létre. A sorozatok és láncok összehasonlításából megállapíthatjuk, mely információk voltak a legfontosabbak az újramesélőknek. A harmadik esetben a Grimm testvérek által összegyűjtött, szájról szájra továbbadott népmesékről lesz szó, mivel ezeket is generációról generációra örökítették, vagyis sorozatosan reprodukálták. Általánosságban nézve mindhárom kísérletben a társadalmi információk állnak a középpontban. Ezeket nyilvánvalóan rendkívül pontosan továbbítják.[102] De ez még mit sem árul el arról, milyen formát nyer a narratíva a társadalmi információk átadása során. Ez a három nagyszabású kísérlet a történetek feldolgozásának, felidézésének és továbbadásának más-más tendenciáját mutatja meg.

KAUZALITÁS (FREDERIC BARTLETT)

Frederic Bartlett pszichológus jó száz éve nyitotta meg kísérleti műhelyét a Cambridge-i Egyetemen. Később így írta le az eseményt: „1913 májusának egyik verőfényes délutánján nyitották meg hivatalosan a Cambridge-i Egyetem jelenlegi Kísérleti Pszichológiai Laboratóriumát."[103] Ám napfürdőzés helyett Bartlett egy elsötétített helyiségbe vezette látogatóit. Azokat az egyszerű formákat akarta felkutatni, amelyek a vizuális észlelésünket és a narratív emlékezetünket meghatározzák. Valószínűleg valami olyasmi lebegett a szeme előtt, mint a kémiai elemek periódusos rendszere, amelynek segítségével minden létező anyag néhány egyszerűbb alapelem vegyületeként leírható. Ott ült „egy elsötétített szobában, mértani alakzatokat, képeket és különböző optikai illúziókat mutogatva rövid tanulmányozásra a látogatók hosszú sorának". Azt a feladatot adta nekik, hogy jegyezzék meg ezeket a formákat.

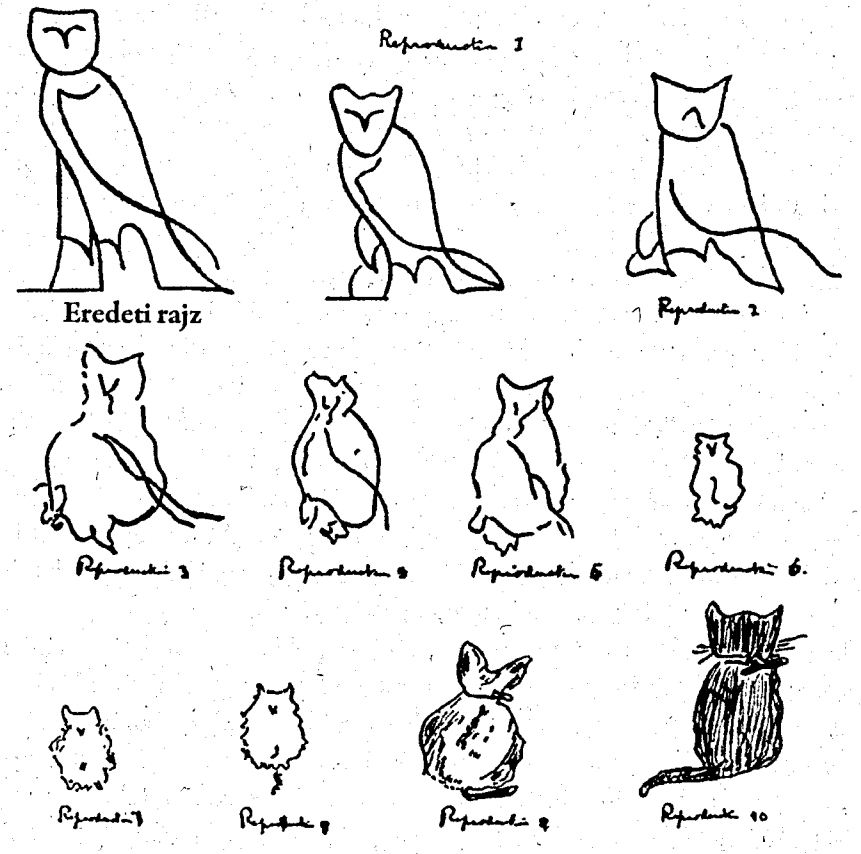
Abban reménykedett, hogy azokban, amelyekre a legtisztábban emlékeznek, megtalálja gondolkodásunk alapjait. Platón barlanghasonlatát megfordítva az érzékszervi benyomások elszegényedésének az igazi jelenségek és sémák megmaradását kellett volna eredményeznie.

Ennyire azonban nem volt könnyű dolga. Az egyszerű formák nagyon is bonyolultak tudnak lenni. Csaknem húsz évébe telt, mire egy könyvben összegezhette eredményeit. És amit abban közölt, az már nem az egyszerű formák és elemek tana volt, hanem annak leírása, hogyan fedezzük fel a stabil formákat a jelenségekben. Egyik módszere szerint a látogatóknak nemcsak egyszer kellett felidézniük egy alakzatot vagy egy történetet, hanem hosszabb időn keresztül többször, így a pszichológusnak végül egy egész sornyi rajz állt a rendelkezésére. Másik módszere az volt, hogy az egyik ember rajzát továbbadta a másiknak, akinek szemügyre kellett vennie, azután félretennie és emlékezetből lerajzolnia. Majd ezt is továbbadta a következő személynek. Bartlettnek a végén ismét egy sor rajz állt a rendelkezésére, amelyeket összehasonlíthatott.

Ugyanezt a metódust alkalmazta rövid elbeszéléseknél is. A kísérleti alanyoknak hosszú időn át újra meg újra el kellett mesélniük egy történetet, amelyet csupán egyszer hallottak. Vagy mint a súgóposta nevű játékban, tovább kellett adniuk egy másik személynek, aki aztán ismét továbbadta. A végén mindkét esetben sorozatok keletkeznek, amelyek elemeit egybe lehet vetni, és meg lehet állapítani, hogy a kép vagy a történet stabil maradt-e, vagy változásokon ment keresztül. Mind ismerjük ezt a módszert különféle társasjátékok formájában. Bartlett, aki ugyan nem feltalálta, csak népszerűvé tette ezt a pszichológiai eljárást, a sorozatos felidézés módszerének nevezte el. Azóta többek között a kulturális evolúció tanulmányozásához is alkalmazzák.[104]

Bartlett azt állította, hogy a módszer kiválóan alkalmas arra, hogy minden jelenségben és történetben azonosítsa a stabil alapformákat. Ezeket sztereotipizált formáknak keresztelte el (a görög *sztereosz* szó jelentése: szilárd). A sorozatokban valóban megfigyelhető a növekvő stabilizálódás.[105]

1932-ben megjelent híres kötetében, *Az emlékezés*ben vizuálisan aligha felülmúlható példát ad a folyamatra. A sorozat elején egy gyöngybagoly egyszerű rajza áll. Az ábrázolás az egyiptomi mintát követi. A gyöngybagolynak valójában nincs tollas füle, az első alanyok mégis rajzoltak rá. Számukra nyilván a fül hozzátartozott a bagoly sémájához. A sorban a madár gyorsan kerekdedebb, borzas füles bagollyá, talán macskabagoly-



2. ábra. A kép Bartlett azon kísérletsorozatát szemlélteti, amelyben a különböző alanyoknak azt a feladatot adta, hogy rajzolják le emlékezetből az előzőleg látott rajzot[106]

fiókává alakult. Az egyik alany nem bánt túl ügyesen a ceruzával, és egy bozontos, füles gömböt rajzolt. Az őt követőknek ezt kellett értelmezniük. Egyikük egy macskát látott bele, mert már az előtte lévő farokszerű képződményt rajzolt az állatra. Kisimogatta a torzonborz teremtményt, és macskává alakította. A szárnya vonalából farok lett. Az utána következő alanyoknak már könnyű dolguk volt. A macska az macska. Hogy a farkat a jobb vagy a bal oldalra rajzolják-e, oly mindegy.

Bartlett felveti, hogy a sztereotipizált füles állat az alanyai számára macska, és nem bagoly. Ez is jelzi, hogy itt nem egyszerű geometriai formákról van szó, hanem a fejünkben élő sémákról, amelyek az elvá-

rásainkat vezérlik. Egy ókori egyiptominál a baglyot ábrázoló első kép minden bizonnyal stabil maradt volna. A gyöngybagoly volt ugyanis az egyetlen állat, amelyet nem profilból ábrázoltak, és különleges prófétai jelentőséggel ruháztak fel. Vagyis nem egyszerűsítésről van szó, hanem az alapformák megteremtéséről, amelyekkel az ember újra meg újra találkozik a környezetében, és amelyeknek jelentést tulajdonít. Egy absztrakt álarcról készült másik sorozattal Bartlett azt mutatta meg, hogyan alakítják át azt az angolok arccá. Az arcok geometriai szempontból bonyolultabbak, ám a kísérleti alanyok számára sokkal hétköznapibbak.

Bartlett a sorozatos felidézés módszerét rövid narratíváknál is alkalmazta, hogy feltárja az elbeszélés sztereotip formáit. A kép és az elbeszélés közötti különbségek természetesen sok szempontból érdekesek. Az elbeszélésekben az elemek lépésről lépésre időben követik egymást, és nem egyszerre vannak jelen, mint egy képen; a befogadás lényeges eleme az elvárás és a feszültség; már a legegyszerűbb történeteknél is különböző fokalizáció és identifikáció jelenik meg; a nyelvi fordulatok bonyolult variációkat engednek meg; és így tovább.

A különböző sztereotipizált formákhoz, például a macska alakjához vezető képsorokhoz hasonlóan Bartlett a narratív reprodukcióról is határozott tézist állított fel: a narratívák a sorozatos felidézés során a racionalizáció világos tendenciáját mutatják. Ez „az anyagrészek közötti kapcsolatok" megteremtésével, az „összefüggéstelen" részletek kihagyásával és a kidolgozás „redukciójával" valósul meg, hogy „a megfigyelő [...] el tudja fogadni" a szöveget.[107] Más szóval a racionalizáció az elfogadható kauzális összekapcsolás mozzanatát jelenti. Az elbeszélés sztereotipizált formája Bartlett szerint a kauzális elbeszélés: miért tesz valaki valamit, miért történnek bizonyos események. A kauzalitás a stabilitás és a narratív emlékezet erős támasza. Ki kételkedne ebben? Hogy tüzetesebben is megvizsgáljuk ezt a tézist, aprólékosan szemügyre kell vennünk Bartlett kísérletsorozatát.

Az újramesélés és az emlékezet vizsgálatához Bartlett az észak-amerikai őslakosok egyik népmeséjét választotta. Döntését azzal indokolta, hogy kísérleti alanyai ezt a történetet és a részleteit egészen biztosan nem ismerik. Ezzel azonban olyan narratíva mellett döntött, amely idegenszerűnek, érthetetlennek és kevéssé racionálisnak tűnt a hallgatói számára. Már itt felmerülnek bizonyos kételyek. A legtöbb narratíva, amellyel az emberek a hétköznapokban és a beszélgetéseik során találkoznak, kevéssé idegen, és éppen ez teszi vonzóvá. A pletykák főszereplőit vagy legalább az elbeszélőjét általában ismerjük. Pont ezért akarjuk hallani a történetet. Ha a pletyka Karláról és Pauláról szól, szerencsés, ha tudjuk, kik ők, vagy hogy fontosak az elbeszélőnek. Bizonyos fokig az irodalom és a filmművészet nagy narratíváiban is ismerjük és fontosnak tartjuk a főhősöket, gyakran még azonosulunk is velük. A közösségi médiában megjelenő történetek esetében szintén ismerjük a szereplőket vagy a szituációt. „Tegnap este láttam az Aldinál..." Ez azért érdekel minket, mert mi is szoktunk ott vásárolni. Ám a „Tegnap a bazárban..." kezdetű történetek sok európai számára magyarázatra szorulnak. A gyerekeinknek mondott mesék szintén kulturálisan ismerős anyagról szólnak. Ha például megjelenik bennük egy boszorkány, azt azonnal el tudjuk helyezni, és konkrét elvárásaink lesznek, még akkor is, ha többségünk nyilván kevés igazi boszorkányt ismer. Szabadidőnkben olyan könyveket olvasunk és sorozatokat nézünk, amelyekben bőven van időnk megismerni a főszereplőket. Ezért rendkívül szokatlan, ha ismeretlen és kulturálisan idegen történeteket hallunk olyan szereplőkről, akiket nem ismerünk. Ugyanígy újramesélni is furcsa lenne olyan történeteket, amelyekhez tulajdonképpen nincs közünk. Vagyis amikor Bartlett egy idegen kultúrából származó ismeretlen mitikus történetet választott, előzetes döntést hozott, és ezzel olyan feltételeket teremtett, amelyek a minket körülvevő narratíváknak csak töredékére érvényesek. Például a kísérlet résztvevői számára az alaptörténetből hiányzott az érthető kauzalitás és racionalitás. Ezért erősen kérdéses, hogy eredményei átvihetők-e a narratívákra általában.

Bartlett abban bizonyára nem tévedett, hogy a nagyrészt brit kísérleti alanyai számára kevéssé racionális történet esetében az újramesélés során növekvő racionalizációt figyelt meg. Így megállapíthatta a racionalizáció három fent nevezett jellemzőjét: *(1)* „az anyagrészek közötti kapcsolatok" megteremtését, *(2)* az „összefüggéstelen" részletek kihagyását és *(3)* a kidolgozás „redukcióját" (amelyet ma az angol nyelvű tudományos berkekben az *ease of processing* kifejezéssel illetünk[108]). Bartlett tézisei napjainkban is a hasonló kutatások standard alapjait képezik, eredményeit pedig sikeresen megismételték.[109] Azt sem vonja kétségbe senki, hogy a narratíva számára fontosak az oksági összefüggések. A narratívák általában világosan megindokolják, miért tesz valaki valamit. Mi akkor a gond? Először is azt kell mondanunk, hogy Bartlett téziseiben és eljárásaiban logikai ellentmondás rejlik. Egyrészt mitikus szöveget választott, amelyet a saját bevallása szerint már sokszor újrameséltek,

és így a sorozatos felidézés eredményeként minden bizonnyal stabilizálódott. Másrészt kiderül, hogy ez a látszólag stabil szöveg radikális változásokon esik át, ha újramesélik. Ugyanez a helyzet a stilizált bagollyal, amelyet évezredeken át tökéletesítettek az ókori Egyiptomban, hogy azután Bartlett műhelyében néhány ügyetlen önkéntes macskát csináljon belőle.

Feloldhatjuk az ellentmondást, ha figyelembe vesszük, hogy Bartlett itt a kulturális elsajátítás és torzítás, azaz az asszimiláció folyamatát szimulálja. Az egyik kultúra idegen és ezáltal érthetetlen műalkotását részeire bontják, majd a másik kultúrában újra összerakják. Ám ez a megállapítás csak a kulturális elsajátítás és asszimiláció folyamatára érvényes, az emlékezésre általában nem. Természetesen lehetne azzal érvelni, hogy amikor az egyik ember átad valamit a másiknak, az a kulturális elsajátítás egy fajtája, mert mindenki máshogy gondolkodik. Ez bizonyos mértékig igaz is, azt azonban nem veszi figyelembe, hogy az egy kulturális térbe és csoportba tartozók nagy részének elég hasonló elképzelései vannak arról, mit neveznek meg a szavak.

Összegezve: Bartlett tézisei elsősorban a kulturálisan idegen szövegek és ábrázolások sajátos esetére érvényesek, amelyeket a befogadók inkoherensnek tartanak. Ezért racionalizálják őket. Ez esetben a racionalizáció valóban az emlékezés és az újramesélés egyik aspektusa lehet. Az viszont továbbra is kérdéses, mennyire hatékony a racionalizálás más esetekben.

Bartlett hétköznapi történetekkel is foglalkozott, és tanulmányozta a narratívák hangulatát, de ezekre a munkáira a későbbi recepció kevés figyelmet fordított.[110] Tanulmányai a mai napig a növekvő racionalizáció tézisei és a narratív kommunikáció mérvadó modelljeinek alapjai.[111]

A mindennapokban hétköznapi történetekkel találkozunk, amelyek beleillenek átlagos életünkbe, ám ez igaz néhány mitikus történetre is. Kezdjük hát a vizsgálatunkat azzal az anyaggal, amellyel Bartlett is dolgozott: mítoszokkal, népmesékkel és tündérmesékkel. Kulturálisan idegen szövegek helyett azonban vizsgáljuk meg azokat, amelyeket a mi kultúránkban reprodukálnak újra meg újra. Ahogy a következőkben érvelni fogok, bennünket elsősorban nem a racionalizáció és a kauzalitás foglalkoztat.

SEBEZHETŐSÉG (GRIMM TESTVÉREK)

A sorozatos felidézés egyik nagyszabású társadalmi kísérlete a mítoszok és mesék továbbadása. Ilyen kollektív alaptörténeteket az összes kultúrában régóta terjesztenek.[112] Jelentőségüket nem lehet túlbecsülni. Ezek a narratívák bizonyos esetekben évezredeken át szálltak nemzedékről nemzedékre szájhagyomány útján. Vallást, erkölcsöt és viselkedési szabályokat közvetítenek, számos helyzetre felkészítenek, jó partit biztosítanak az ügyes mesemondóknak, akik a történetek hőseinek is kiadhatják magukat, identitást kínálnak a csoportnak, és így tovább.[113] Mi azonban nem a narratívák lehetséges funkcióival foglalkozunk elsősorban, hanem azzal, ami az újramesélés során stabilizálódik. Vagyis megint racionalizációról lesz szó, ahogy Bartlettnél?

A német kultúrkörben a bibliai szövegek mellett a Grimm-meséknek van óriási fontosságuk.[114] Mivel a bibliai szövegeket korán kanonizálták, a változások másként jelennek meg bennük, mint a mesékben, noha ez is rendkívül tanulságos.[115] De nézzük meg inkább, mit közvetítenek és stabilizálnak a mesék. Ehhez vetnünk kell egy pillantást a korszakra is, amikor mesélték és összegyűjtötték őket.

A) *Gyerekhősök*

Mit gondolnának a marslakók, ha a csápjaikba vennék a Grimm testvérek meséit? Valószínűleg nem sok mindent, mert Bartlett britjeihez hasonlóan ők is azonnal a saját észleléseikhez és kultúrájukhoz szabnák a történeteket.

Többre megyünk, ha történelmi összehasonlításokat teszünk. Sokan naivan azt feltételezik, hogy a Grimm testvérek csupán feljegyezték az évszázadokon át szájról szájra terjedő történeteket. Ők maguk is szívesen vallották ezt. Valójában azonban a mesék egy új narratívát képviselnek, azaz egy új alapformát, amely különbözik a korábbi elbeszélésektől.[116] Feltételezésem szerint ez az új forma viszonylag gyorsan kialakult, és talán egy maroknyi mesemondó, valamint a Grimm testvérek alkotása. A Grimm-mesék formájának leírásában ezért vajmi keveset segít a korábbi hagyomány vizsgálata. Inkább azt kell megnéznünk, mi tünteti ki ezt az utóbbi kétszáz évben elképesztően sikeres narratívát. A Grimm-mesék minden nemzetközi sikerkönyvet maguk mögé utasítanak. Miért?

Ha összevetjük az 1700 előtti prózát a jó száz évvel később összegyűjtött mesékkel, rögtön észrevesszük a hangnem változását. A korábbi korszak egyik legmodernebb regénye, Grimmelshausen *A kalandos Simplicissimus* című munkája (1668 vagy '69) ugyan egy sor meseelemet tartalmaz, mesebeli lényeket, átváltozásokat és csodás megmeneküléseket, valamiben azonban mégis más. A történet hőse érzelmileg és erkölcsileg mindvégig keljfeljancsi marad: borzalmas és nagyszerű dolgokon megy keresztül, sír és nevet, majd minden folytatódik tovább. Sorsa újra meg újra az egyik végletből a másikba csap át, de mindig gyorsan feltalálja magát az új helyzetben, gályarabból világfi lesz, remetéből katona. A mai fogalmaink szerint egy ember beleroppanna ebbe. Nem így Simplicissimus. Ő megint talpra áll, menekülőre fogja, vagy valami más megoldást eszel ki. Történjék vele bármi, annak alig van hatása az elkövetkezendőkre. Lovag, rabló, nemesember és fogoly: egyszer fent, egyszer lent. Mintha semmi sem ragadna rá, kivéve nevelője, a remete tanításait, amelyeken elmélkedik.

A mesékben azonban más a helyzet. Ezek hősei sem a mai értelemben vett modern emberek. Alig valamit vagy egyáltalán semmit sem tudunk meg arról, mit hogyan élnek meg. Ugyanakkor a rájuk leselkedő veszélyek könnyűszerrel összeroppanthatják őket. A törékenység a fő tulajdonságuk. Gyakran gyermekek és állatok állnak szemben tehetetlenül a veszedelemmel, amely azzal fenyeget, hogy maga alá temeti őket. A mesék a főhősök törékenysége köré épülnek. A szereplők a veszély megjelenésének pillanatáig többnyire magányosan vagy egy hasonlóan törékeny lényekből álló kis csoport tagjaiként vannak belevetve a világba. A végén aztán megmenekülnek, vagy önerőből, vagy valamiféle *deus ex machina* révén, például egy jó szándékú katona segítségével.

Persze a Simplicissimushoz hasonló korábbi hősök is sokszor kerültek veszélybe. Ez a kalandregények, pikareszkek és eposzok lényege. De itt még nem a törékenység állt a középpontban, hanem az összeroppanás és a veszély elkerülése. Mindez nem szőrszálhasogatás: a mesékben a szereplők lelkiállapotáról van szó, a pikareszk regényekben a cselekedeteikről. Fogalmazhatunk úgy is, hogy a Grimm-mesék megszületéséhez fel kellett ismerni, hogy az ember (lelkileg) alakítható. Simplicissimus minden szerepében hű marad önmagához. A mese azonban a gyökeres változás lehetőségére épül.

B) *Az alakíthatóság felismerése*

Voltaképpen az a meglepő, hogy nem ismerték fel hamarabb, hogy az emberi lélek alakítható. A nevelés és a tanítás e felértékelődésében a 18. századi felvilágosodás hatásait láthatjuk. Rájöttek, hogy az ember formálható. Így az örökölt nemesség és ezzel az ember eltérő származási körülményei alapjaikban váltak gyanússá. Ez tette lehetővé és egyúttal szükségszerűvé a felvilágosodást, amely egyben az arisztokrácia ellen vívott harc is volt.

Az új eszméknek erős képekre és narratívákra van szükségük az érvényesüléshez. Először a közvetítőiknek kell megismerkedniük velük, hiszen az új eszmék pont attól újak, hogy még senki sem ismeri és érti őket. Az ember alakíthatóságára és formálhatóságára egy sor különböző metaforát találtak ki. Az egyik legismertebb a biológiából származik: „az alakító ösztön csírája" kifejezést Johann Friedrich Blumenbach vezette be 1789-ben. Johann Bernhard Basedow pedagógus így fogalmazta meg:

> Ha egy gyermek vallási szövegeken tanul meg írni, olvasni és memorizálni, és gyakran megfenyítik a hanyagságáért és a figyelmetlenségéért, akkor elhintik az ilyen szavakkal és mondatokkal szembeni ellenszenv magvait az elméjében. Ez a mag kicsírázik…[117]

Eszerint a pedagógus akaratlanul is olyan magokat hint el, amelyeknek hosszú távú hatásuk van. Ez a szándéktalan, észrevétlen és tudattalan utóhatás egy másik metaforának is tárgya, nevezetesen a „bevésődésnek". Elsősorban a gyerekközpontú pedagógia képviselőinél, Tiedemann-nál, Salzmann-nál, Campénál, Basedownál, Pestalozzinál és társaiknál jelent meg Rousseau *Emil*je nyomán.[118] Joachim Heinrich Campe 1787-ben így fogalmazta meg:

> Ha ti, jóságos anyák, az újszülött gyermeketek lelkét rendkívül puha, minden finom benyomást készségesen befogadó viaszdarabkának képzelitek, jó úton jártok ahhoz, hogy helyes képet alkossatok róla.
>
> […] a lelket elsősorban az különbözteti meg a világ minden más ismert dolgától, hogy az egyszer már befogadott benyomásait a későbbi benyomások megváltoztathatják ugyan, de a világon semmi sem törölheti ki vagy semmisítheti meg.

[…] Tegyük fel, hogy létezik a festékek végtelen tárháza, amelyeket, ha egyszer felkennek, a világon semmi sem oldhat fel, kaparhat le vagy festhet át úgy, hogy valami ne csillanjon meg belőlük. Képzeljétek el, hogy a világ valamennyi érzéki tárgya […] fel van szerelve egy ilyen festékbe mártott ecsettel, hogy minden hozzá elég közel kerülő dolgot befessen. És végül helyezzetek egy fehér táblát az ezzel az ecsettel ellátott tárgyak közé, és figyeljétek meg, mi történik.

[…] Minden érzéki tárgy, amely elég közel kerül a gyermeketekhez, hogy benyomást tegyen az érzékszerveire, egy képet vagy egy képzetet kelt a lelkében. Bár ez a kép múlandó, más képek és képzetek hamar kiszorítják a gyermek sötét tudatából, ne higgyétek, hogy ismét teljesen elvész a kis lélek számára, vagy hogy minden következmény nélkül marad.[119]

Campe tehát nem egy erős és autonóm, hanem egy befolyásolható és formálható ember képét rajzolja meg. Ezt a következőképpen foglalhatjuk össze:

1. Az identitásunkat szerezzük, és nem kapjuk.
2. Az identitás megszerzése a külvilággal való érintkezés során történik.
3. A külvilággal megfigyelés és észlelés útján érintkezünk. A megfigyelés és az észlelés inkább passzív, mint aktív (a tárgyak megfestik a lelket).
4. Mivel az észlelés a hajtóerő, az identitás folyton változik. Az az alak is, amelyet Campe a nevelés céljául tűz ki, állandóan változtatja a formáját és a felszínét, és egyetlen csapás elpusztíthatja.
5. Az identitás egyedi, nincs két egyforma egyén.
6. Az identitás kumulatív, semmi sem megy veszendőbe, még akkor sem, ha újabb festékréteg kerül rá.[120]

Az efféle viaszpedagógia szerint az identitás csak a külvilággal való érintkezés révén szerezhető meg. Ezen érintkezés nélkül az egyén csupán alaktalan viasz lenne. Amivel mellesleg nevetségessé teszi a nemesség veleszületett „vér és föld" identitását, hisz az nem más, mint egy marék viasz. Ugyanakkor a szerzett identitás új módozata egy nagy veszélyt is rejt. A külvilágból érkező minden benyomás magában hordozza a lehetőséget, hogy elpusztítsa az egyént. A túl kemény ütés okozta horpadás örökre megmarad. Hogy a hasonlatnál maradjunk: bár az erős hatások átfesthetők, nem tűnnek el. E tekintetben helyénvaló *prototraumatikus lenyomatokról* beszélni. Noha az ismétlési kényszert mint cselekvésstruktúrát csak valamivel később, 1800 körül a német romantikában gondolták hozzá,[121] a kívülről érkező erőszakos behatás szerkezete már előkészíti azokat a nyomokat, amelyek identitást adnak a karaktereknek, és cselekvésmintákat kényszerítenek rájuk. Innen indul az a fejlődési irányzat, amely Karl Philipp Moritzon és E. T. A. Hoffmannon át Friedrich Eduard Beneke „nyomról" vagy „barázdáról" szóló elméletéig,[122] illetve Sigmund Freud „traumájáig" vezet. A múltat egyre inkább az egyén börtönének tekintették. Nicole Sütterlin kimutatta, milyen meghatározó volt a traumanarratíva már a német romantikában is 1800 körül, valamint hány és hány regény- meg novellahős szenvedett valamilyen traumában, és nyert általa narratív magyarázatot.[123]

E helyütt csak röviden említjük, hogy az elmúlt száz évben a traumanarratíva lett az egyik legfontosabb. Alig akad olyan hollywoodi film, amely ne a múltban keresné szereplői igazságát. A krimikben a tettes természetét szinte mindig az őt ért korai benyomásokból és bevésődésekből vezetik le. Az emberek ismerkedése során az is a rituálé része, hogy mesélnek a fiatalkorukról. Egy mai embernek semmi sem árul el annyit egy másik emberről, mint a traumái. A narratívakutatásnak is fontos témája, mert a traumában a jövőben (Genette kifejezésével: *discours*) azokat a régi eseményeket (Genette kifejezésével: *histoire*) keresik, amelyek megmagyarázhatják egy ember múltját. Ezen a ponton érintkeznek az emlékezés fő pszichológiai folyamatai a narratív gondolkodással az embernél, aki a narratíva szereplőit úgy igyekszik megmagyarázni és kiszámíthatóvá tenni, hogy a cselekedeteik motivációjának egy traumát tekint. Ezzel visszaértünk ahhoz a kérdéshez, mi stabilizálódott a Grimm-mesék többszöri újramesélésével.

C) *A sebezhetőség narratívája*

A Grimm testvérek által összegyűjtött mesék egy részének létezik korábbi változata, például Giambattista Basile és Charles Perrault tollából. Ők szájról szájra terjedő történeteket jegyeztek le és dolgoztak fel, amelyek később a Grimm testvérekhez is szájhagyomány útján jutottak el. Milyen változások történtek eközben?

A szóbeli áthagyományozás során nem meglepő módon sok részlet kihullik. Ezek a kihagyások azonban megváltoztatják a történet lényegét is. Vegyük például *A kékszakállú herceg* című Perrault-mesét, amelyet a Grimm testvérek az 1812-es első gyűjteményükbe felvettek, ám a későbbi kiadásokból kihagytak.[124] A történet szerint egy újdonsült fiatalasszonyra rábíznak egy kulcsot azzal, hogy sosem nyithatja ki azt a szobát a kastélyban, amelynek a zárjába beleillik. A tilalom előrevetíti, mi fog történni: a fiatalasszony megszegi, a helyiségben megtalálja Kékszakáll korábbi hitveseinek holttestét, és csak hajszál híján kerüli el, hogy maga is az ő sorsukra jusson, mert a testvérei végeznek Kékszakállal. Perraultnál a mese így végződik:

> Kiderült, hogy Kékszakállnak nincsenek örökösei, így minden vagyona a feleségére szállt. Egy részét arra fordította, hogy hozzáadja a nénjét, Annchent egy fiatal nemeshez, akibe az már rég szerelmes volt; továbbá századosi rangot vásárolt a testvéreinek, végül pedig hozzáment egy becsületes férfihoz, akinek oldalán elfeledte a Kékszakállal töltött rossz napokat.[125]

A narratív befejezés tételesen felsorolja, hogy mindenki megkapta, amit megérdemelt: Kékszakáll meghal, a többiek pedig pontosan kimért ellenszolgáltatásban részesülnek a segítségükért, illetve az elszenvedett rosszért. Minden kiegyenlítődik, a hősnő esetében is, hiszen „elfeledte a Kékszakállal töltött rossz napokat". Perrault tehát azt feltételezi, hogy a történteket meg nem történtté lehet tenni. Nem éri be azonban ennyivel, hanem megfogalmazza a történet tanulságát is, méghozzá duplán:

> Tanulság:
> Akármilyen csábító a kíváncsiság,
> gyakran keserves megbánással jár.
> Nap mint nap ezer példát látunk rá.
> Hiába tetszik úgy az asszonyoknak, meglehetősen múlandó élvezet,
> ha engedünk neki, elenyészik,
> és az ember mindig túl nagy árat fizet.
>
> Második tanulság:
> Ha valaki még oly kevéssé éleselméjű is,
> és alig érti a világ varázskönyvét,

> gyorsan belátja, hogy ez a történet
> letűnt időkből származó mese.
> Nincsenek már ily szörnyű férjek,
> és senki sem kíván lehetetlent,
> ha elégedetlen vagy féltékeny.
> Teszi a szépet a feleségének,
> és akármilyen színű a szakálla,
> nem lehet megállapítani, melyikük hordja a nadrágot.[126]

Az első tanulság a hősnőt teszi felelőssé a történtekért: a kíváncsisága csaknem a vesztébe sodorta. Ez klasszikus moralizálás. A katasztrófát az asszonyi kíváncsiság idézte elő. A nő naivitása kiszámítható módon a bukását okozza. A második tanulság viszont a nyilvánvaló iróniájával ennek ellentmondó erkölcsi értelmezést kínál. Először is vitatja, hogy tényleg a feleség lenne a hibás, hiszen azt állítja, hogy a férj „lehetetlent kíván". Bár a feleséget a kíváncsiság mozgatta, ez nem róható fel neki, hiszen a férj lehetetlen kéréséből fakadt. Amint előadta a nőnek az óhaját, olthatatlan kíváncsiságot ébresztett benne, és ezzel a tabu áthágására ösztönözte. Ennek megfelelően az ő vétsége nem annyira a gyilkosság, mint inkább a kíváncsiság felkorbácsolása. A férfi féltékenysége az oka mindennek. (Perrault a kor emberének is odaszúr, mert akkoriban lazult fel a férfiak és a nők közötti hierarchia, és a nők is parancsolhattak.) Azt itt csak mellékesen jegyezzük meg, hogy a két tanulságban a nők vagy naivnak, vagy természetellenesen férfiasnak tűnnek.

Perrault két tanulsága négy pontban foglalható össze:

1. Minden túlélő jutalomban vagy büntetésben részesül.
2. Ez kárpótolja őket a történtekért, vagy elfeledteti velük azokat.
3. Pontosan mérlegeli a vétséget, és a cselekvési motivációk alapján hibáztat; a hősnőt naivnak minősíti.
4. A jelennel való párhuzammal ironikus távolságtartást teremt.

Ezzel szemben a Grimm testvéreknél a gonosz megölése után egyetlen mondattal zárul le a történet:

> Felakasztották a vérszobába a nők mellé, akiket megölt, a fivérek viszont hazavitték kedves húgukat, Kékszakáll minden gazdagsága az övék lett.[127]

A befejezés kurta, de annál fájdalmasabb. A veszély elhárul, a bűnös megbűnhődik, és a saját csapdájába esik, hisz felakasztják az áldozatai mellé. Minden jutalom az asszonyt illeti. Azt nem említik, hogy a fivérei is részesülnek-e belőle, és a bűn pontos mérlegelése is elmarad. A gyors befejezés csak könnyű fátylat dob a szörnyűségekre, amelyekre még az utolsó mondatban is történik utalás a „vérszoba" megemlítésével. Semmi hibáztatás, tanulság és ironikus távolságtartás, csak a puszta megmenekülés feledés és kárpótlás nélkül. Ez a mese egészét más megvilágításba helyezi. Ha a narratív ív a megmeneküléssel ér véget, az a fenyegetés és a veszély mozzanatát hangsúlyozza. A Grimm-mesék Perrault-éitól eltérően nem mérlegelik a bűnt. Úgy tűnik, hogy itt – Bartlett racionalizálásával ellentétben – nem annyira a komplex oksági láncolatokról van szó. Az óriási veszedelem és a szörnyű fenyegetés áll a középpontban. A befejezés is tartogat veszélyt. Hogy egyetlen fogalomba sűrítsük: a Grimm-mesék a hősök sebezhetőségéről szólnak. A történet minden más eleme erre irányul, vagy kimarad, mint például a tanulság, a bűn mérlegelése és a hősök neve. Ennek megfelelően jeleníti meg Perrault meséinek és más előképeknek az elemeit. Perrault elcsábítható úrhölgyéből a Grimm testvéreknél sebezhető leány lesz. A tézis szerint náluk az egész narratív cselekmény, a szereplők identitása és a világkép a sérülés lehetőségére van kihegyezve. De mit jelent sebezhetőnek lenni?

A) Először is azt, hogy az ember befolyásolható és a szó legtágabb értelmében megváltoztatható. Aki sebezhető, az nem szilárdult meg, a lehetséges végső állapota előtt vagy azon kívül áll. Identitása nem alakult ki. Másként fogalmazva: a sebezhető ember mások számára elérhető *(befolyásolhatóság, befejezetlen identitás).*

B) Ugyanakkor és mindenekelőtt a sebezhetőség fenyegetést hordoz. A sebezhető ember veszélyben forog *(destruktív potenciál).*

C) Továbbá reagál a sérülésekre, el akarja hárítani őket, és megpróbál elmenekülni a forrásuk elől. Ebből arra lehet következtetni, hogy a sebezhetőség állapota a sérülés elszenvedése után a gyógyulás célját kínálja fel az alanynak *(védelem keresése, immunizálás).*

D) Azt is feltételezhetjük, hogy aki sebezhető, az megtanulja a veszélyessége szerint értékelni a környezetét. Észlel egy külső ingert, és felismeri a hatását *(értékmérce, értékelő tanulás).*

A sebezhetőségnek ez az alapalakja a mesékben narratív mintává válik, amelyet így lehet leírni:

1. Egy lényt, lehet gyermek vagy állat, gyengének mutatnak be *(gyerek).*

2. Ez a lény gyakran elszigetelt, például árva, és van egy gonosz mostohája. Nincsenek védelmező társas kapcsolatai, vagy csupán más hasonlóan gyenge lények veszik körül. Egy szál magában vagy egy másik gyenge lénnyel együtt belevetik a világba, vagy menekülni kényszerül. Esetleg elrabolják *(elszigeteltség, kiszolgáltatottság).*[128]

3. A külvilág idegen és veszedelmes, például egy áthatolhatatlan erdő, ahol számtalan veszély leselkedik *(fenyegető külvilág).*

4. A veszély többnyire kiéleződik. A rosszat egy szereplő testesíti meg, például farkassá vagy boszorkánnyá változik. Ez az ellenséges alak nem ellenfél vagy egyszerű emberi vetélytárs, hanem nagyhatalmú és kifürkészhetetlen *(megszemélyesített veszély, mitikus csapás).*

5. Ekkor jön a vélt vagy valós sérülés, például átváltozás, sebesülés vagy gyilkosság *(sérülés).*

6. A végsőkig fokozott veszélynek vagy sérülésnek megfelelően a megmentő is maximalizálva jelenik meg, felmagasztosul. A veszély forrása megsemmisül, vagy legalábbis a gyermek tartósan megmenekül *(megmenekülés, varázslatos felébredés).*

A népmese a sebezhetőségnek ezt a narratíváját számos változatban meséli és optimalizálja. A főhősök általában fiatal emberek, névtelen fiúk és leányok, királyfik és királykisasszonyok, vagy állatok. Kiszolgáltatottak, elszigeteltek, elveszítik a szüleiket, vagy más módon védtelenek. Gyakorlatilag a sebezhetőség szüli a veszélyt, majd narratívan a sérülésig fokozza, és ezzel megteremti az elbeszélés ívét. Minden egyes nagymama arcából a félelmetes farkas nézhet vissza, minden ajtó mögött Kékszakáll vérszobája rejtőzhet. A sebezhetőség egyik aspektusa az elcsábíthatóság is. A gyerekek természetesen szeretnének a mézeskalács házból falatozni, a bezárt szoba és a tiltott erdő túlságosan vonzó.

Ezzel vissza is értünk a fő tézisünkhöz: a Grimm-mesékben a sebezhetőség állapota az elbeszélhetőség feltételévé válik. *A sebezhetőség megléte miatt lehet elmesélni őket.* A sebezhetőség és a narratíva kölcsönösen feltételezi egymást. Mostanra talán már világossá vált, hogy én emögött a modern szubjektivitás struktúrájával való összefüggést sejtek.

D) *A fortély szerkezete*

Eddig úgy tűnhetett, hogy a mesék szereplői pusztán az események passzív játékszerei.[129] Ez azonban nem így van, ők maguk is cselekszenek, és döntéseket hoznak. Más szóval hősök is.

Ez azért lehetséges, mert a védtelenségük egy többé-kevésbé önszántukból elkövetett tabusértés vagy vétség eredménye is lehet. A *Vasjános*ban például a fiú odaviszi a ketrec kulcsát a vadembernek, a *Kékszakáll*ban a fiatalasszony kinyitja a tiltott szobát, a *Jorinde és Joringel*ben, az első nyomtatásban megjelent népmesében[130] pedig a hajadon és az ifjú belép a banya tiltott körébe.

Ennél is fontosabb, hogy a mesékben szereplő gyerekek maguk is megtalálhatják a kiutat a veszélyből. Túljárnak a gonosz boszorkány eszén, és belökik a kemencébe, rászedik az ördögöt, puszta furfanggal legyőznek hét óriást, kitalálják a rejtélyes kis emberke nevét, vagy megálmodják a megoldást, mint a *Jorinde és Joringel*ben. Így szerezheti meg a trónt egy kandúr, így lehet királyné a molnár lánya, így diadalmaskodhatnak a gyerekek.

Ebben a narratívában a cselekmény rendje a pikareszk regények, például a *Till Eulenspiegel* hagyományát követi, amely megjelenik a leleményes Odüsszeusz történetében is. Vivasvan Soni szerint ez a próbatétel-narratíva egyik formája: a hősöknek az a feladatuk, hogy megoldást találjanak. Elképzelhető, hogy szenvedniük kell érte, de a végén győztesen kerülnek ki a próbatételből.[131] A legravaszabb diadalmaskodik, mert kifog a túlerőben lévő ellenségen, gyakran úgy, hogy a saját fegyverét fordítja ellene. A végén a furfangos hős elnyeri az aranyat, a gazdagságot, a csodás ajándékot, a királyságot, a szépséges királyfi vagy királylány kezét, vagy győzedelmesen hazatér.

Feltűnő, hogy a sebezhetőség és a fortély narratívája átfedheti egymást. Jancsi és Juliska a két kiszolgáltatott gyerek sebezhetőségét *és* ravaszságát is képviseli a boszorkány elleni harcban. Jorindét elvarázsolja a banya, *és* Joringel megálmodja a megoldást. A csizmás kandúr szegényen él fiatal mesterével, *és* fondorlattal megszerzi a királyságot. A brémai muzsikusok kitaszított, gyenge állatok, *és* végül a cselfogásuk révén jómódúak lesznek.

Bár a két narratíva között óriási feszültség uralkodik, úgy tűnik, hogy a Grimm-mesékben egyszerű kapcsolatban állnak egymással. Pont ennek a két narratívának és hagyománynak a találkozása alkotja a Grimm-

mesék képletét. Hogy jön össze a sebezhetőség egyértelmű passzivitása a ravasz vagy bátor cselekvők megjutalmazásával?

E) *A megkettőzött mese – a sebezhetőség jutalma*

A mese két központi narratívája a sebezhetőség és a fortély narratívája. Az első a végletes sebezhetőségtől a veszély vagy a valós sérülés állapotáig vezet, míg a végén el nem jön a megmentés. A második próbára teszi a hőst, aki megdicsőülhet vagy elbukhat. A veszedelem irdatlan, de csellel és vakmerőséggel legyőzhető. Ezekben a narratívákban a Freytag-piramis két oldala is összeér, mert a hősök egyrészt passzívan szenvednek, másrészt aktívan megmenekülnek.[132]

Sok mesében ötvöződik ez a két narratíva. Jancsi és Juliska például kiszolgáltatott helyzetbe kerül, de furfangosnak bizonyul (főleg Juliska). A feszültség ebben az ötvözetben is megmarad, mert a két hőst részint gyenge áldozatnak, részint agyafúrt cselekvőnek írják le. (Ugyanilyen feszültséggel találkozunk az esélytelen fél modern hőstípusában, de ott a narratíva a nagykutyával való rivalizálásból táplálkozik.) Különösen érdekes, hogy a végén a két narratíva együtt nyer feloldást. A sebezhető gyermek megmenekül (a sebezhetőség vége), az ellenséges hatalmat pedig bátorsággal és cselvetéssel legyőzik (a fortély győzelme). Sok esetben a megmenekülés hazatérést (*Holle anyó, Jancsi és Juliska* stb.) vagy házasságot, új otthon alapítását jelenti. Mindig jutalommal jár. Általában arany, pénz és királyi esküvő formájában. Ez a jutalom az a szankció, amely lezárja a mesét. Mivel rendszerint egyszerre varrja el *mindkét* narratív szálat, nemcsak a furfangos szereplő jutalma, amiért kiállta a próbát, hanem a sebezhetőség állapotáé is. A sebezhetőség értékké válik. Ez azért érdekes, mert a sebezhető szereplő valójában nem érdemel jutalmat. Senkinek sem tett szolgálatot, és erkölcsileg nem áll magasabban (legalábbis a sebezhetősége miatt). Ezzel meglepő következtetésre juthatunk: a mese a kettős struktúrában nemcsak a próba kiállását szankcionálja, hanem magát a sebezhetőséget is pozitívan értékeli. A cselvetésből származó haszon és a sérülésért járó kárpótlás egyetlen jutalommá olvad össze. A szankcionálás a sebezhetőség állapotát az erkölcsösség birodalmába emeli. Mivel a végén elnyeri jutalmát, a sérülésnek morálisan jónak kell lennie. A sebezhetőség a pozitív szankcionálás által egy mintha-moralitás státuszát nyeri el.

A mese tehát megjutalmazza és értékké nemesíti a kiszolgáltatottság és a befolyásolhatóság állapotát. A felvilágosodás ideológiája, miszerint a megváltoztatható ember a jó ember, ezáltal narratív igazolást nyer. A mesét bizonyítékként vetik be a más identitástípusokkal, például a nemességgel vívott harcban. Kidomborítja a sebezhetőséget, és a befogadóban keltett pozitív érzések révén is kvázi morálisan jónak állítja be.

F) *A sebezhetőség mint ideológia és fegyver*

A mesében a sebezhetőséget pozitívan szankcionálják és értékké nemesítik. Nem győzzük hangsúlyozni, hogy a sebezhetőség önmagában nem erkölcsi érték, amely segít másokon. Ennek ellenére a mesében azért is jutalmazzák a hősöket, mert sebezhetőnek bizonyulnak. A legsebezhetőbb győzedelmeskedik. A sebezhetőség tehát a visszájára fordítja a korábbi korszak értékrendjét. Körülbelül 1750-ig a sztoikus magatartás, a rendíthetetlenség, az állhatatosság és a sebezhetetlenség állt a legnagyobb becsben, ahogy azt az olyan drámák is mutatják, mint Gottsched *Sterbende Cato* (Haldokló Cato) című műve.[133] Ezzel szemben 1800 körül felfedezik vagy feltalálják a traumatikus sérülést, amely a fizikai seb gyógyulása után vagy akár ilyen seb nélkül is hat.[134] Már Basedow és Campe a gyerekkori bevésődések utóhatásaival foglalkozó pedagógiáját is a trauma gondolata fémjelezte. Ez nem holmi elkerülhető rossz, hanem az oktatás és a nevelés feltétele. Itt és most csak érintjük az értékek 1800 körüli változásának és a trauma felértékelésének kérdését.

A mi szempontunkból az a fontos, hogy a Grimm-mesék a korábbi műmesékkel ellentétben nemcsak motívumként használják a sebezhetőséget, hanem központi értékké és céllá, valamint a győzelem kilátásba helyezésével stratégiává minősítik. A műmesék újramesélése pont ezt a szemet ragadja ki a cselekmény gyöngysorából, míg az összes többit úgyszólván lógni hagyja, mintha egy nyakláncot egyetlen szemnél fogva tartanánk.

A sebezhetőség megrendíti a narratívan szervezett világ szerkezetét. Már nem a legellenállóbb győzedelmeskedik, mint a 17–18. századi színművekben és tragédiákban,[135] hanem az, akit a legtöbb támadás ér, vagyis aki ellenséges bánásmódban részesül és sebezhető. Mindkettő ideológia. A sebezhetőség ideológiája azt a negatív erkölcsi parancsolatot, hogy senkit sem szabad bántani, azzal a pozitív fordulattal cseréli

fel, hogy a sebezhető önmagában véve jó, ezért arra kell törekedni, hogy sebezhetők legyünk. A narratívan kibontakozó sebezhetőség értéket csinál az érzékenység és a törékenység eszközéből. Eszköz és cél, vagyis az érzékenység és az élet védelme felcserélődik, mint ahogy azt Georg Simmel 1900-ban *A pénz filozófiája* című művében a pénzről és az értékről szólva leírta. A finom érzésű emberek sebezhetők és érzékenyek, de egyben narcisztikusak is. Aki sebezhető embernek állítja be magát, és a megfelelő pillanatban elmorzsol egy könnycseppet, valami jót cselekszik. Röviden: a sebezhetőségből fegyver lesz. Aki sebezhetőnek mutatkozik, győzedelmeskedik. A sztoicizmusnak a mese korában befellegzett.

A sebezhetőségről szóló párbeszéd azóta is fontos és sokszor központi szerepet tölt be, és a pszichoanalízisben, a modern pedagógiában, a 19. századi munkásmozgalmakban, valamint a 20. századi feminizmusban is lecsapódott. Az elmúlt évtizedek vitáinak sebezhetőségfogalma nyilvánvaló rokonságot mutat a Grimm-mesékben hangsúlyos sebezhetőségfogalommal. Mai jelentősége és felértékelése bizonyára nem kis mértékben a feminizmus és az emancipációs mozgalmak érdeme.[136] A *Me Too* és a *Black Lives Matter* is egyértelműen megmutatja, hogy az egyéni sérülések, az elszenvedett trauma és a szisztematikus igazságtalanságok már nem számítanak tabutémának, amelyek néma magányra kárhoztatják az áldozatokat, hanem nyilvánosan megvitathatók, ami jogokat biztosít nekik. A 2020-as olimpiai játékokon például az amerikai tornász, Simone Biles nagy tetszést aratott azzal, hogy sok versenyen nem indult, mert nem érezte magát mentálisan elég erősnek. Korábban Ószaka Naomi teniszező is sokszor beszélt a depressziójáról és a szorongásáról, és ez nem ártott a róla kialakult képnek. A sebezhetőség felértékelődésében számunkra az 1800 körüli mesékben megjelenő és a 2020 körül újonnan felfedezett sebezhetőség közötti világos különbség az érdekes. Az újdonság az, hogy ma a sebezhetőség választhatóbbá vált. A nyilvános és politikai vitákban lehetőség mutatkozott rá, hogy beszéljünk az érintettségünkről vagy akár valaki máséról. Az érintettség beismerése és a sebezhetőség vállalása erős fegyver a valódi tényállásról és az igazságról szóló diskurzusban.[137] Aki sebezhetőnek vallja magát, vagy mást így jellemez, figyelmet kelt. Ez fontos szerepet játszik az úgynevezett mikroagresszióról folyó vitában, mert sok rejtett diszkrimináció csak akkor kerül napvilágra, ha nyilvánosság elé tárják, méghozzá pont azáltal, hogy valaki érintettnek vallja magát. Ami jelentős javulás az erőszak számos rejtett formájának esetében. Ugyanakkor azt a benyomást is keltheti,

hogy valakinek csak azért van igaza, mert érintettnek vallja magát. Ezek a vallomások és beismerések olyan új módszert képviselnek, amely a mesékben még nem volt jelen. A sebezhető és kiszolgáltatott gyerekek nem tudtak volna szembenézni a veszéllyel, ha sebezhetőnek vallják magukat. Van azonban egy hasonlóság is: olyan morális igényt nyújtunk be, amely nem közvetlenül a tényállás etikai dimenziójából vezethető le, hanem az érzelmi szituációból. A sebezhetőség önmagában még nem bizonyítja, hogy valakinek igaza van, mégis ezt a benyomást keltheti.

Hasonlít ez a becsületről folyó 19. századi diskurzushoz is, csak részben felcserélődött nemi szerepekkel. Aki akkoriban azt vallotta, hogy becsületében sértették meg, párbajt és elégtételt követelhetett.[138] A mai helyzet természetesen más, mert az elszenvedett igazságtalanságot és az áldozatok traumáját nem lehet a Vilmos-kori túlérzékeny férfiak habverésével egy napon említeni. Hasonlít azonban az az aktív mozzanat, hogy ha az ember sértettnek vallja magát, kártérítésre nyílik lehetősége. Ezzel a viselkedésnek és a narratívának egy másik formája tárul fel, amelyet a mesék előkészítettek ugyan, de nem valósítottak meg.

Térjünk vissza a kérdésünkhöz: mit mond el az újramesélés nagyszabású kísérlete a narratív gondolkodásunkról általában? A narratívák a változásról szólnak. Azok a történetek érdekelnek minket, amelyek végén a főhős megváltozva áll előttünk. Így a megváltoztathatóság az elbeszélhetőség központi feltétele. Az elbeszélésnek ezen feltétele a főhősben rejlik sebezhetőség formájában: a narratív gondolkodás akkor a legsikeresebb, ha magában foglalja a főhős megváltoztathatóságának-sebezhetőségének lehetőségét. A narratívák a lehetséges bevésődésekről szólnak, vagyis az emberben és más érző lényekben lakozó negatív veszélyekről és pozitív lehetőségekről. Bartlett racionalizációs tendenciájával ellentétben a Grimm-mesék a sebezhetőség optimalizálását mutatják.

ÉRZELMI ÉRTÉKELÉS (EXPERIMENTAL HUMANITIES LABORATORY)

Mi a helyzet az emóciók, érzések és affektusok újramesélésével? És a hétköznapi történetekével? Bartlett arra a következtetésre jutott, hogy bizonyos esetekben előszeretettel adunk tovább oksági láncolatokat, a Grimm-mesék azonban azt mutatták, hogy a kauzalitás önmagában nem cél, hanem az érzelmi ideológiák szolgálatába állítható. Viszonylag kevés az érzelmek újrameséléséről szóló tudományos tanulmány.[139] A megbízható adatokat tartalmazó, hétköznapi történetekéről szóló szintén.

Munkatársaimmal azt gyanítottuk, hogy az érzelmek fontos szerepet töltenek be a narratívákban, ezért a sorozatos felidézés módszerével végeztünk vizsgálatokat. Statisztikailag megbízható állítások megfogalmazására törekedtünk, és sok alannyal dolgoztunk. Az egyik sorozatban több mint tizenkétezren vettek részt, és csaknem tizenkilencezerszer mesélték újra a történeteket, amelyeket egyenként újabb három–hat résztvevő olvasott el és értékelt.[140]

A kísérletek során azt akartuk kideríteni, hogyan adják tovább az alanyok egy szituáció érzelmi dimenzióit. Az emóciók, az érzelmek és az affektusok, valamint a hangulatok a narratíva több szintjén is jelen vannak. Egyrészt a szereplőknek is vannak érzelmeik, amelyeknek különféle kiváltó okuk lehet. Másrészt a narratíva szituációi is érzelmi értékelésre késztetnek, például szomorúnak, veszélyesnek vagy undorítónak minősítjük őket, függetlenül attól, hogy a történet szereplői hasonló érzelmeket vagy affektusokat mutatnak-e. Végezetül pedig a befogadó is ad érzelmi reakciókat a narratívára, például együttérez a szereplőkkel, empatikusan osztozik az érzelmekben, vagy idegenkedik a narratíva egészétől.[141] A kísérletek során a narratív szituáció érzelmi értékelésére összpontosítottunk. Azt feltételeztük, hogy a narratívák azért olyan vonzók, mert lehetővé teszik a közös átélést. Az elbeszélés befogadójaként hirtelen a történet szituációjában találjuk magunkat, reagálunk rá, és legalább bizonyos mértékig megszerezzük azokat a tapasztalatokat, amelyeket az adott helyzetben lehet. Ez aztán visszatükröződik az átélt érzelmekben is. Ezért a szituációból eredő érzelmek fontosak a narratíva szempontjából. Legalábbis így gondoltuk.

Feltételezéseink legalább egy ponton gyorsan beigazolódtak. Különbségeik ellenére kísérleti alanyaink nagymértékben egyetértettek abban, mennyire volt vidám, kínos vagy szomorú a szituáció a kezdeti elbeszélésekben. Úgy tűnik, a narratívák remekül segítenek elképzelni, hogyan éreznénk magunkat bizonyos helyzetekben. És minket pont ez érdekelt. Ha az emberek többsége a narratívában előforduló konkrét szituációkat mindig bizonyos módon értékeli érzelmileg, akkor ez az érzelmi értékelés feltehetően fontos a narratíva egésze szempontjából is. De milyen szerepet játszik a narratívának ez az érzelmi értékelése az emlékezés és a történet továbbadása során? Csak a történések melléktermeke, vagy állhat a történetrekonstrukció középpontjában is? Az első esetben úgy emlékeznénk például egy céges karácsonyi bulira, hogy sokan megjelentek, az igazgató forralt bort osztogatott, és az új osztályvezető csúnyán berúgott. A második esetben viszont azt mesélnénk, hogy az új főnök totál kínosan viselkedett. Hogy pontosan mit tett, például belehányt egy vázába, vagy leöntötte az egyik kolleginát borral, és hol történt mindez, az viszonylag másodlagos lenne.

Különösen érdekes, hogy a komplex narratív szituációból fakadó érzelmi értékelés újramesélése nem egyszerű, hanem komplett jelenetek megrendezését kívánja. Aki tovább akar adni egy érzelmi értékelést, annak ki kell alakítania egy „elméletet" az elbeszélés hatásáról. Hogy ne könnyítsük meg túlságosan kísérleti alanyaink dolgát, a stimuláló történetekben kerültük az olyan érzelmeket kifejező szavakat, mint mondjuk a „kínos" vagy a „szomorú". Az érzelmi értékeléseket egyedül a narratív szituációnak kellett megteremtenie. A fő kérdés az volt, mennyire pontosan adja tovább az egyik ember a másiknak a rövid történetek érzelmi értékelését (és nem az, hogy kimazsolázza-e az érzelmeket kifejező szavakat).

Kísérletsorozatainkban különböző módszereket alkalmaztunk. Mivel a résztvevőknek adott utasítások mindig meghatározzák az eredményeket, részletesen bemutatom őket. Az egyik vizsgálatban arra kértük az alanyokat, hogy meséljenek egy körülbelül tizenkét-tizenöt mondatos szomorú vagy vidám történetet. Ezeket a történeteket azután számos más résztvevővel értékeltettük a szomorúságuk és a vidámságuk (valamint más kritériumok) alapján. Ezt követően más alanyokkal újrameséltettük őket a súgóposta nevű játék szabályai szerint. Nem árultuk el, hogy az érzelmek átadása érdekel minket, hogy elkerüljük az úgynevezett előfeszítést. A háromfős láncokban újramesélt történeteket aztán további résztvevőkkel értékeltettük. Megkérdeztük tőlük, milyen okokozati összefüggések vannak az események között, mennyire szomorú vagy vidám a szituáció, és mennyire látják maguk előtt a történéseket.[142] Egy másik kísérletsorozatban mi magunk találtunk ki különböző érzelmeket keltő alaptörténeteket, amelyekben egyértelmű emocionális vagy affektív töltetű szituáció szerepelt. Például egy félénk ember kínos helyzetbe keveredik egy nyilvános beszéd közben. Egy új diák magányosnak érzi magát, amíg valami jó dolog nem történik vele. Egy Délkelet-Ázsiába utazó párocskának lerobban az autója, és valamilyen undorító étellel kínálják őket. Vagy egy csapat fiatal veszélybe kerül egy felhőkarcoló tetején. Ezekben a történetekben az érzelmi végállapotokat úgy variáltuk, hogy kapjunk egy, a gyenge érzelmi értékektől az erősekig terjedő skálát. A magányos diákkal történő jó dolog például lehetett a tavasz beköszönte (kis öröm), az iskolai viszonyok javulása (közepes öröm) vagy egy szívélyes baráti körbe való befogadás (nagy öröm). Ebben a kísérletben is sok résztvevőnél figyeltük meg az érzelmet és annak intenzitását. Egy sor érzelemre (undor, öröm, szégyen, kockázat, gyász) egyenként három különböző alaptörténetet találtunk ki, amelyekből öt-hét eltérően végződő változatot készítettünk, így nagyjából száz kiindulási történetet kaptunk. A különböző verziókat ezután háromfős láncokban újrameséltettük (minden változatból nagyjából harminc-ötven láncot hoztunk létre). Ez a módszer tűnt a legalkalmasabbnak arra, hogy megértsük és összehasonlítsuk az érzelmi intenzitásban jelentkező különbségeket.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy az érzelmeket emberek értékelték és ítélték meg, mert a legtöbb vizsgálat automatikus szentimentértékelésre támaszkodik. Ez időközben kétségtelenül sokat fejlődött, de olyan módszereket alkalmaz, amelyek narratíváknál nem használhatók, mert kontextusfüggetlenek, vagy csupán a közvetlen szókörnyezetet veszik figyelembe. A legelterjedtebb eljárás egy katalógus egyéni szóértékeléseit használja, majd egyszerűen összegzi a pontszámot. Ennek során a kontextust szükségszerűen figyelmen kívül hagyja. Íme, egy csupa pozitív szóból álló mondat: „A fiatal nő kutyája vidáman ugatott a házban, amikor gazdája fogta a bőröndjét, és elindult, hogy új munkájának köszönhetően egy évre Amerikába utazzon." A szóról szóra történő értékeléstől és a csak a közvetlen szókörnyezetet figyelembe vevő automatikus módszerektől eltérően ezt a búcsút az emberek szomorúnak vagy legalábbis vegyesnek ítélik. A narratívák kontextusokat teremtenek, és a narratív szituációkban éppen ez a lényeg. A kérdés az, hogy továbbadják-e őket, és ha igen, mennyire pontosan.

Ezt a kérdést mindenekelőtt azért kell feltennünk, mert minden újramesélés számos változást idéz elő, ahogy azt az összes itt ismertetett kutatás, például Bartlett vizsgálata vagy a Grimm-mesék elemzése megmutatta. Egyrészt a narratívák nagyszerűen alkalmasak arra, hogy megjegyezzük és újrameséljük őket, ahogy azt sok emlékezetművész is állítja, akik minitörténeteket találnak ki, hogy fel tudjanak idézni összefüggéstelen tényeket. Ezenkívül a narratívák motiválnak is a továbbadásra.[143] Másrészt mindenki, aki újramesél egy történetet, egyéni fordulatokat tesz hozzá, amelyek minden tekintetben megváltoztathatják a narratíva tárgyát. Sok újramesélés rövidítés.[144] Kísérletünk során mi is nagyjából harmincszázalékos rövidülést figyeltünk meg két egymást követő történet között.[145] Ettől még feszítőbbé válik a kérdés, hogy mi marad meg.

Nézzük akkor az eredményeket.[146] Míg Bartlett a racionalizáció és a kauzalitás fokozódását figyelte meg, mi a racionalitás mindhárom fent említett aspektusának folyamatos csökkenését érzékeltük a történetek egyes generációi között. Ugyanez volt a helyzet más minőségi jellemzőkkel is. De mi történt az érzelmi értékelésekkel? Első ránézésre úgy tűnt, hogy az eredményekbe hiba csúszott. Amikor vidámság és szomorúság mértékének szempontjából hasonlítottuk össze a vidám és a szomorú történetek négy generációját az alaptörténettől a harmadik újramesélésig, nem tudtunk egyértelmű változásokat megállapítani. A szomorú történetek a kísérleti alanyaink értékelése szerint ugyanolyan szomorúak maradtak. Az egyértelműen vidám történetek nagyjából szintén megőrizték a vidámságuk mértékét. Magyarán, a vidámság és a szomorúság érzelmi értékelésében tulajdonképpen nem sok minden változott.

Ez elsőre nem tűnik különösebben érdekesnek. Ha kölcsönadom egy barátomnak a biciklimet, elvárom, hogy változatlan állapotban hozza vissza. De aztán alaposabban is megnéztük a történeteket és a láncokat. Nemcsak az eredeti terjedelmük alig egyharmadára rövidültek három újramesélés alatt, hanem sok esetben a narratív rendben is nagy szabadságot mutattak. Vegyünk egy példát. Az eredeti változat, amelyet az egyik kísérleti alanyunk talált ki, így hangzik:

> Az irodámban ültem, amikor észrevettem, hogy egy viszonylag apró pók szalad mellettem a földön. Fogtam egy noteszt meg egy kis dobozt, és leguggoltam, hogy beletereljem a pókot a dobozba. Rátettem a noteszt, hogy ne tudjon kimászni, majd a bejárati ajtóhoz mentem.

> Miután kiléptem, levettem a dobozról a noteszt, és láttam, hogy a pók ott gubbaszt. Fejjel lefelé fordítottam a dobozt, és finoman megráztam, hogy rávegyem, hogy kimásszon a fűbe. Aztán a földre néztem, de a pók nem volt sehol. Belepillantottam a dobozba, de ott sem láttam. Kíváncsi lettem, hová tűnhetett. Az oldalára billentettem a dobozt, és észrevettem, hogy a hálóján lóg, és lefelé ereszkedik! Elmosolyodtam, lassan letettem a dobozt a földre, és a fűbe engedtem a pókot.

Ebből a történetből azt az esztétikailag szép pillanatot emelhetjük ki, amikor az elbeszélő kiviszi a pókot a kertbe, de az mintegy varázsütésre eltűnik: „Az oldalára billentettem a dobozt, és észrevettem, hogy a pók a hálóján lóg, és lefelé ereszkedik! Elmosolyodtam, lassan letettem a dobozt a földre, és a fűbe engedtem a pókot." Kísérleti alanyaink általában nagy arányban ítélték a tényleg jól elmesélt történetet vidámnak (0-tól 7-ig terjedő skálán 4,9) és koherensnek (0-tól 7-ig terjedő skálán 5,8). Három különböző alany újramesélése után a történet a következő rövid változatra zsugorodott:

> Ki akartam ebrudalni a pókot az irodámból, hogy lehetőséget adjak neki a megmenekülésre. Azóta errefelé lóg, egyre jobban megkedveltem, és barátok lettünk.

A pók megmentésének és szabadon engedésének történetéből egy barátság története kerekedett. A vidámság mértéke átlagosan 5,6-re emelkedett, a koherenciáé 5,0-re csökkent. Ezen adatok alapján statisztikailag nem lehet nagy különbséget felfedezni a két történet között. A szövegeken azonban látszik, mennyire eltérőek. Az egész kerti jelenet egy metaforikus fordulatra redukálódott: „azóta errefelé lóg". Míg az eredeti egy hasonló fordulattal a ragacsos háló fonására utal, addig ez metaforikusan a pók itt maradására. Különösen feltűnő, hogy a pók eltávolításának egész történetét kihagyták. A helyére ember és pók barátsága lépett. Hogyan helyettesítheti a barátság a megmentést? Az ember jó szándékát és jótettét jutalmazza. A rövidített történet előrevetíti a pozitív végkifejletet, és azzal bocsátja útjára az olvasót, ami nyilvánvalóan a legfontosabb: a szövetséggel. Ebben a rövid történetben is megtaláljuk a Freytag-piramis fordulatát (első fejezet). Az aktív cselekvést (a pók szabadságának visszaadását) az ember passzív átélése követi: barátsággal jutalmazzák.

SOMOGYI KÖNYVTÁR
1003787
1881
SZEGED

Mi itt a minta? Nézzünk meg egy másik történetet, amelyet szintén az egyik kísérleti alanyunk talált ki:

> Egy Fred nevű embert behívtak hétvégén a munkahelyére, hogy segédkezzen egy vészhelyzetnél. Amikor beért, már ott várta egy ügyfél, akinek azonnali segítségre volt szüksége. Fred neki is látott, és megkérdezte, hova siet az illető. Megtudta, hogy a férfinak lerobbant az autója, és gyorsan rendeznie kellett a szerelést, hogy odaérjen az anyja temetésére. Fred annyira megsajnálta, hogy megkérdezte tőle, elvigye-e. Az ügyfél repesett az örömtől, Fred pedig boldogan és büszkén segített. Az ügyfél elmesélte a történetét az interneten más ügyfeleknek, akik el voltak ragadtatva ettől a nagylelkűségtől. Amikor Fred másnap bement a munkahelyére, egy nagy összegű csekk várta. Megkérdezte a recepcióstól, honnan érkezett, de az csak annyit mondott, hogy névtelen adomány.

Ez a történet, amelyet vidámság tekintetében átlagosan 5,6-re, koherencia szempontjából pedig 4,3-re értékeltek, egy viszonylag bonyolult, de logikus eseménysort mesél el. Egy Fred nevű ember segít egy ügyfélnek, és elviszi egy temetésre. A férfi ír egy bejegyzést Fred segítőkészségéről, ami egy névtelen harmadik szereplőt arra sarkall, hogy kiállítson egy csekket Frednek. A rövid történet a névtelen adományozóval, az anyával és a recepcióssal együtt öt szereplőt említ, ami csökkenti a koherencia mértékét. Három újramesélés után így hangzott:

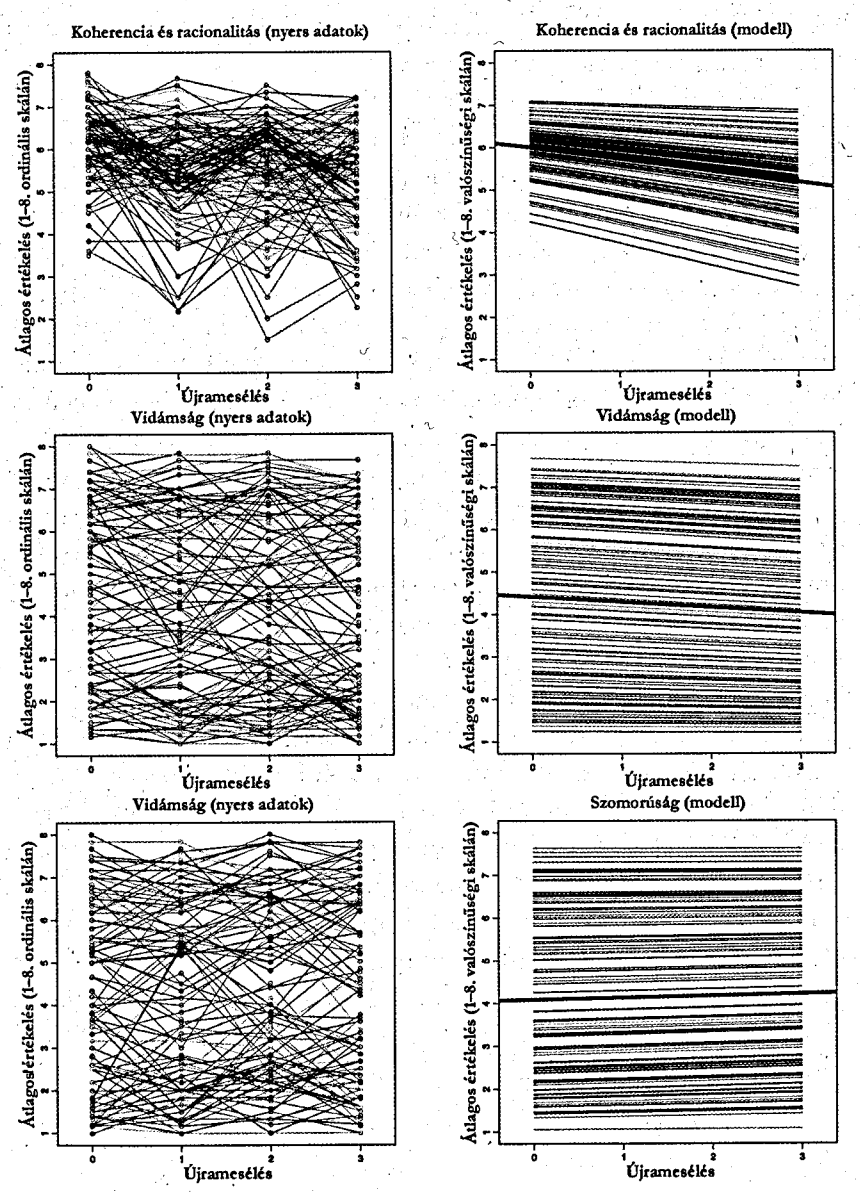
> Fred segített egy férfinak, aki egy temetésre sietett. Amikor Fred visszaért a munkahelyére, megtudta, hogy egy nagy adomány érkezett.

Ez a durva rövidítés egyszerűen kihagyja a kauzális összefüggést biztosító köztes szakaszt, nevezetesen azt, hogy a férfi kiposztolta a történteket a közösségi médiában. Ezért az adomány derült égből villámcsapásként érkezik. Az öt szereplőből csak kettő marad, és nem világos, hogy az adományozó a férfi vagy egy ismeretlen-e. A vidámság nem változik, de a koherencia csökken (a vidámság átlagos értékelése 4,8, a koherenciáé 2,3). A történet érzelmileg hasonlít az eredetire, ez is arról szól, hogy valaki segít valakinek, és elviszi egy temetésre, de az oksági logikát elhanyagolja. Annál világosabb, hogy a végén a jutalom megérdemelt ugyan, de teljesen váratlan. Meg kell jegyeznünk, hogy ez a rövid

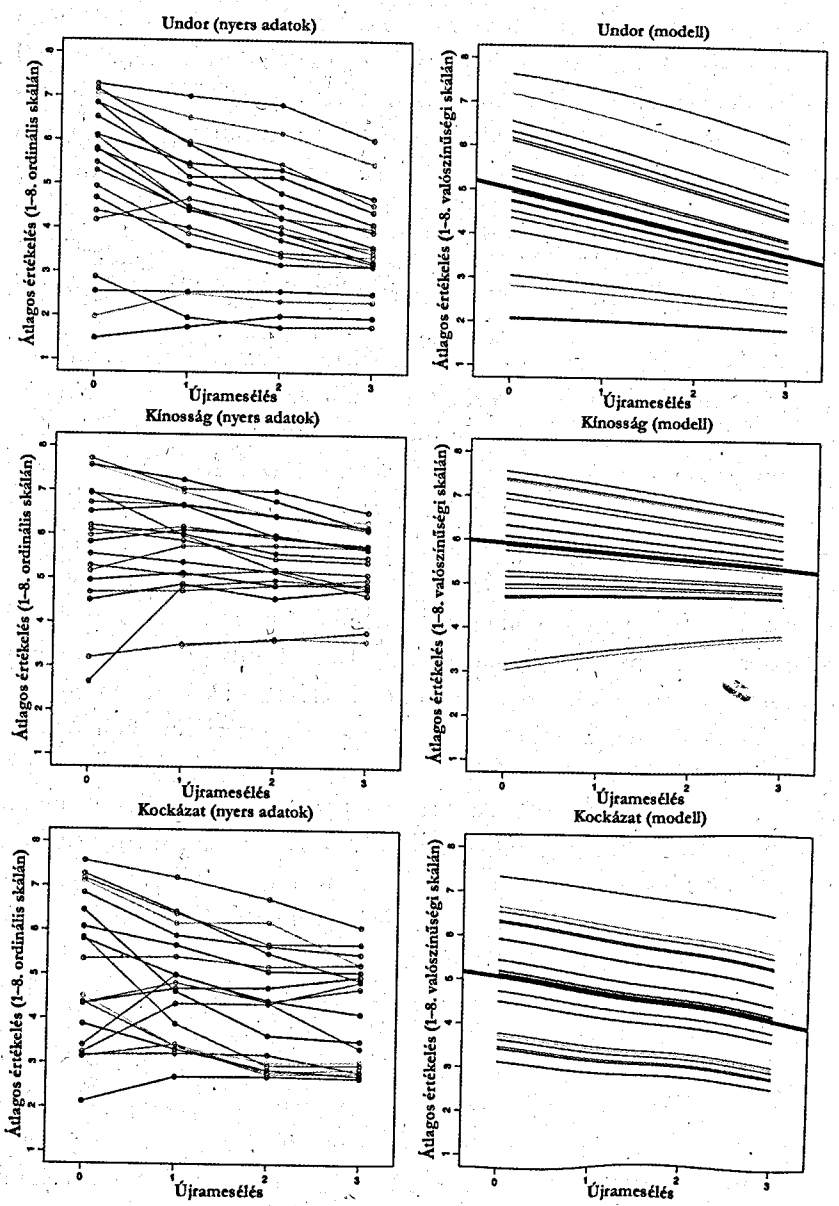
szekvencia is követi Freytag piramisának aktívból passzív átélésbe való átfordulását, és a jutalommal boldog véget ér.

Ez felvet egy lehetséges magyarázatot. A történeteket nem úgy adjuk kölcsön, mint a biciklit, amelyet egy barátom rendelkezésére bocsátok, aki aztán kissé megkopva hozza vissza. A történetek átadásakor teljesen szétszedik az anyagot, majd az újramesélésekhez megint összerakják, és más elemekkel egészítik ki. Amit visszahoznak, az csak annyiban hasonlít az én biciklimre, hogy néhány feltűnő eredeti részét beépítették (a pókot, a temetést, a segítséget, az adományt, az egyes szám első személyű elbeszélőt, a Fred nevű embert). A legszembetűnőbb hasonlóság a régi és az új változat között nem a történet koherenciájában és kauzalitásában rejlik, hanem az érzelmi értékében. Olyan, mintha a barátom szétszedné a biciklimet, aztán csak a színét tudná felidézni, és az összeszerelésnél azokat a részeket válogatná össze a garázsában, amelyek az eredeti színére emlékeztetik. Ezt a szín-, illetve érzelmi értékelést prezentálják az összerakás eredményeként. Más szóval a tézis szerint az érzelmi érték a történet elején és végén a történet rekonstrukciójának vezérfonala. A vidáman végződő történetet *valamely* hasonlóan vidám befejezéssel adják tovább, a szomorúan végződő történetet pedig *valamely* hasonlóan szomorú befejezéssel és hasonló anyaggal. És így tovább.

Nézzük meg az összesített eredményeket. Ezeket a következő grafikonokról lehet leolvasni *(3. és 4. ábra)*. Az *X* tengelyen a történet generációit jelöltük az eredetitől a harmadik újramesélésig, az *Y*-on pedig a történet átlagos értékelését. A különböző láncokat vonalakkal ábrázoltuk. Az első grafikon a tisztítatlan nyers adatokat mutatja, a második az egyes történetek tisztított tendenciáit. A vastag vonal a tisztított grafikonon az általános tendenciát jelöli. Az első kísérletben azokat a történeteket használtuk, amelyeket az alanyok találtak ki, a másodikban azokat, amelyeket mi írtunk öt érzelemre.



3. ábra. Az újramesélés kísérletének eredményei. Az *X* tengelyen az újramesélés iterációi vagy generációi láthatók (a 0 jelöli az eredetit, az 1 az első újramesélést, stb.), az *Y*-on pedig a mért értékek erőssége vagy intenzitása 0 és 7 között (itt 1-től 8-ig terjedő skálára vetítve). Minden vonal egy mesélési sort jelöl. A bal oldalon a nyers adatok, a jobbon a tisztított eredmények találhatók trendvonallal. A vizsgálat során a kísérleti alanyok által kitalált forrástörténeteket használtuk[147]



4. ábra. Az újramesélés kísérletének eredményei az általunk írt forrástörténetek alapján

A tendencia egyértelmű. Számos érzelem és affektus, kiváltképp a vidámság, a szomorúság és a kínosság vagy szégyen generációról generációra stabilizálódik. Különösen a vidámság és a szomorúság esetében adódnak át megdöbbentően stabilan mind a gyenge, mind az erős érzelmek. Az újramesélés hangsúlyozza az érzelmi értékeléseket, legalábbis bizonyos érzelmek esetén. Ez nagyon meglepő, mivel a szövegek közben erőteljesen zsugorodnak, és ritkán tartalmaznak érzelmeket expliciten kifejező szavakat, inkább bonyolult szituációkat írnak le.

A kínosság vagy szégyen esetében a sűrítés, azaz a középértékre törekvés tendenciája figyelhető meg. A határ rendkívül erős és gyenge átlépését is közepesként adják tovább és konzerválják. Ha ez a kísérleti úton megállapított tendencia igaznak bizonyul, az azért figyelemreméltó, mert ezek szerint a kisebb események is felértékelődnek: az apróbb kínos eseteket felnagyítják, és hosszabb kommunikációs csatornákon is megőrzik. A kommunikált kínosság stigma. A stigma pedig ragadós. Ez oda vezethet, hogy az embert társadalmilag kirekesztik, mert egyszer a kínosság érzésével hozták kapcsolatba. Ennek súlyos következményei lehetnek a csoportok kialakulására és embertársaink kiközösítésére.

Az undor és a kockázat másképp viselkedik a kísérletünkben. Mindkettőt nyilvánvalóan tompítják és rosszul kommunikálják. Az okok azonban eltérőek lehetnek. Az undornál több indok is elképzelhető. Lehetséges például, hogy egyes elbeszélők egyszerűen nem szívesen vesznek a szájukra visszataszító szavakat a történet gusztustalan részleteinek, például egy kitalált lakótárs hiányos személyes higiéniájának vagy egy külföldön fogyasztott ételnek a leírására. Ilyen történetekkel nem lehet átütő sikert aratni, hacsak nem ismerjük nagyon jól a közönségünket. Úgy tűnik, a tabuk a történetmondót is megfertőzik. Aki undorító dolgokról mesél, maga is undorítóvá válik. Ráadásul nem is szívesen emlékszünk ilyesmire.[148] Ehhez jön még, hogy undort keltő jelenetekkel nem lehet jól lezárni egy történetet. Ezek inkább a közepén szerepelnek, de ha mégis a végén jelennek meg, a *happy end*del ellentétben például ritkán használhatók a történet általános megítélésére.

Amit a továbbiakban nem szabad elfelejtenünk, az nem utolsósorban az érzelmeknek a történetek lezárásában betöltött különleges szerepe. A kockázat értékelése is a diffúzió és a gyengülés egyértelmű tendenciáját mutatja generációról generációra. Ez azért meglepő, mert a kockázatértékelésnek központi jelentősége van egy szituáció megítélésében,

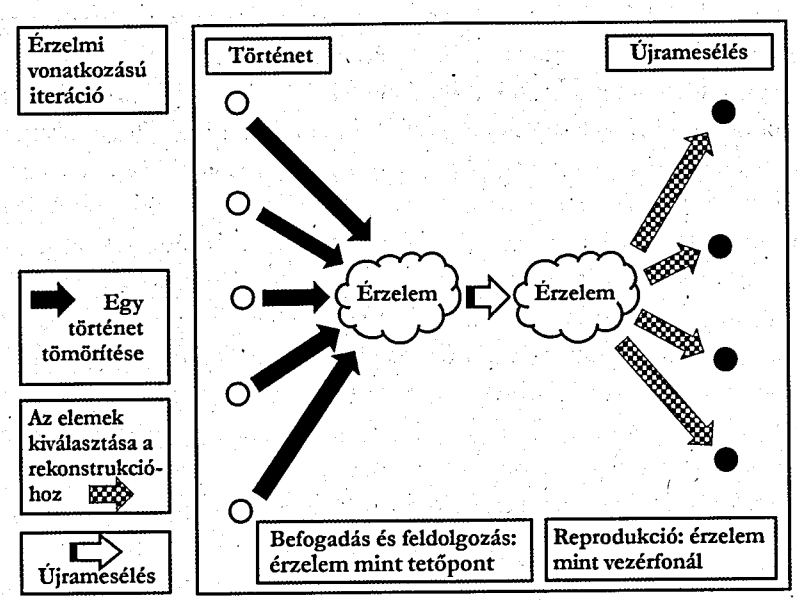
és ezáltal a kommunikáció vevői számára is rendkívül fontos. Ha a barátaim nem figyelmeztetnének egy harapós kutyára, megharagudnék. A kockázatkommunikáció más fajtáiról tudjuk, hogy van, amikor a rizikót nem enyhítik, hanem eltúlozzák, például ha a kísérleti alanyoknak külön felhívják a figyelmét bizonyos veszélyre.[149] Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy mi nem adtunk utasításokat az érzelmekre nézve a kísérletünkben. Csak arra kértük a résztvevőket, hogy meséljék el „a saját szavaikkal" a történetet. A kockázat önmagában természetesen nem érzelem, hanem egy szituációnak egy világos affektussal összekapcsolódó megítélése, amely közel áll a félelemhez (kivéve, ha a kockázat vonzó, ami persze pozitív jelenség). A kockázat még lezáratlan, időbeli fejleményekre vonatkozik, és magában foglalja a jövőre utaló jóslatokat.[150] Ahhoz azonban, hogy egy történet kockázatértékelése maradandó benyomást keltsen, a végének nyitva kell maradnia, ellenkező esetben a lezárás, például a vidám vagy a szerencsétlen végkifejlet benyomása elnyomja. Ezért a történeteink többé-kevésbé nyitva maradtak. Ezzel persze megsértették az első fejezetben tett megállapítást, mert nem lezárt epizódokat jelenítettek meg, így nem voltak megfelelően előkészítve a narratív gondolkodásra.

Van tehát valami közös ebben a két rosszul közvetített érzelemben (az undorban és a kockázatban). Az érzelem, illetve az affektus itt nem zárja le a történetet. Hozzájárulhat a befejezésnek ez a kidomborítása az érzelmek kedvező átadásához? Mielőtt behatóbban foglalkoznánk ezzel a kérdéssel, még inkább ki kell terjesztenünk a vizsgálati körünk sugarát.

Egy további érzelemszerű hatásról is tudjuk, hogy a vidámsághoz és a szomorúsághoz hasonlóan jól adódik át: ez a meglepődés. A meglepetés – szintén a súgóposta módszerével történő – újramesélését vizsgáló egyik kísérletünkben munkatársaimmal azt állapítottuk meg, hogy a meglepetés mértékét még csekély meglepetéseknél is nagyon pontosan közvetítik. A legmegdöbbentőbb az volt, hogy bizonyos fokig azok az újramesélések is megőrizték, amelyekben az eredeti meglepő esemény már nem szerepelt. Ezekben a meglepetést a történet más elemeire vitték át. Vagy az eredetileg meglepő eseményt úgy eltorzították, hogy nem maradt felismerhető.[151] Ez az affektus az egész történetet megfertőzi, és más helyein is felbukkanhat. Egyéb érzelmekhez hasonlóan a meglepődés affektusát sem egy-két szóval intézték el az újramesélés során. Ebből a szempontból a meglepetés továbbadásakor, csakúgy, mint a viccmesélésnél, kognitív erőfeszítésre van szükség, mert az elbeszélőnek először

vissza kell tartania a számára ismert információt, és a történet minden elemét ennek megfelelően kell elhelyeznie *(hindsight knowledge)*.[152]

E kísérletsorozatok alapján az újramesélés két szakaszát különíthetjük el, hogy megmagyarázzuk egy helyzet érzelmeinek kidomborítását. Nevezetesen a befogadási és a reprodukálási fázist. Az első tömöríti a történetben szereplő központi érzelmet, a visszaemlékezés és újramesélés második szakaszában pedig ez az érzelem válik a konstrukció alapjává. A kísérletsorozatok azt mutatják, hogy azok az alanyok, akiknek nem hívták fel a figyelmét az érzelmekre, ezek egész sorát használják horgonyként a narratíva rekonstrukciójához. Ezek az érzelmek – különösen a vidámság és a szomorúság, de a kínosság és a meglepődés is – nyilvánvalóan olyan fontos szerepet játszanak az újramesélés folyamatában, hogy az egész rájuk irányulhat. Ez azt eredményezi, hogy a történet elemeit felidézéskor és újrameséléskor aszerint válogatjuk össze, hogy illeszkednek-e ehhez az érzelemhez. Az illeszkedő elemeket előszeretettel adjuk tovább. Új dolgokat is akkor találunk ki, ha azok az érzelmi hatást szolgálják.



5. ábra. Az újramesélés folyamata. Az első szakaszban az elbeszélő összesűríti a történet érzelmi értékelését. Ez lesz azután a reprodukció második fázisában az érzelmi értékeléshez illeszkedő narrációs elemek kiválasztásának alapja

E tekintetben a vidámság és a szomorúság hangsúlyozásában nincs semmi meglepő. Nagyon szorosan összekapcsolódnak a körülmények pozitív vagy negatív voltának általános, már-már univerzális megítélésével. A pszichológiában és a médiakutatásban ezt az alapvető értékelést szentimentnek is nevezik. A legtöbb ember nagyon hasonlóan értékeli a szituációk szentimentjeit.[153] Ezek a megítélések minden bizonnyal evolúciósan is mélyen gyökereznek, mert amikor helyzetekre reagálunk, gyakran nagyon gyorsan fel kell mérnünk, mennyire tűnnek jónak vagy rossznak. Ennek megfelelően aztán közelíthetünk vagy visszavonulhatunk (appetitív vagy averzív hozzáállás). Ehhez gyors, de pontos értékelésre van szükség.[154]

Számos ismert hatás is a kutatásunk körébe tartozik. Tudjuk például, hogy az érzelmi töltetű szavakra jobban emlékszünk, mint másokra.[155] Közismert a hamis tanúvallomás jelensége is *(false witness syndrom)*, amely abban nyilvánul meg, hogy a tanúk minden rossz szándék nélkül meg vannak győződve róla, hogy helyesen számolnak be az emlékeikről, ám valójában eltorzítják őket.[156] Továbbá feltételezhetjük, hogy a sztereotípiák és a sémák fontos szerepet játszanak az újramesélés folyamatában, például ha a történeteket ilyen sémákra redukáljuk. Az emlékezet olyan mintázatokhoz igazítja a tényeket és a részleteket, mint például a tettes–áldozat diád[157] vagy akár a rasszista sztereotípiák.[158]

Kísérleti eredményeink egyértelműen azt mutatják, hogy bizonyos érzelmi értékelések központi szerepet játszanak a narratívák átadásában. Így kézenfekvő azt feltételezni, hogy mind a kulturális információ, mind a narratív gondolkodás érzelmekre irányul. A Grimm-mesék vizsgálata is hasonló képet fest. A győztes sebezhetőség sémája egyben az affektusok sémája is. Frederic Bartlett azon megállapítása, hogy a kauzalitás és a koherencia kiemelkedő jelentőségű, ugyan más irányba mutat, de nem mond ellent az érzelmek kidomborításának. Feltételezhetjük ugyanis, hogy a narratív gondolkodás sok vagy talán a legtöbb esetben összekapcsolja a kauzalitást az érzelmekkel. Bartlett egyszerűen csak nem mérte az érzelmeket, csupán érintőlegesen vette figyelembe őket (végtére is azt állította, hogy a „hangulat" a sorozatos felidézés olyan tényezője, amely megmarad).

Felmerül azonban a kérdés, mit is jelentenek pontosan az érzelmek a narratív gondolkodás szempontjából. El kell gondolkodnunk általánosságban azon, mik az érzelmek és az affektusok. Ezek a kísérletek fontos támpontokat adnak, de teljes egészében nem tudják tisztázni a

kérdést. Fontos fogódzó a végkifejlet kidomborítása. Az újrameséléssel kapcsolatos második kísérletünkben az érzelmileg fontos események a történetek végén következtek. És épp ezeket, a feszültség feloldását szolgáló érzelmeket adjuk tovább kifejezetten pontosan. A vidámság és a szomorúság *happy end*hez vagy tragikus befejezéshez vezet. A kínosság és a szégyen részvétet vagy egy ember megbélyegzését váltja ki, amitől óva intünk mindenkit. A meglepetés egy nehéz helyzetet old fel.[159] Mi köti hát össze az érzelmeket a narratív lezárással?

ÖSSZEFOGLALÁS

Ebben a fejezetben a narratívák néhány fő jellemzőjét tekintettük át, aminek során kipróbáltuk az elbeszélések sorozatos felidézésének módszerét, azaz a súgóposta nevű játékot. Ez közvetve megmutatja, hogyan ért meg és gondol át az ember egy történetet, amikor felidézi, majd a részletekből újra felépíti és továbbadja.

Frederic Bartlett-tel egyetértésben megállapítottuk, hogy a történetek átadása során hangsúlyozzuk és fokozzuk az oksági, valamint sematikus összefüggéseket, különösen ha ezek korábban nem voltak egyértelműek. A Grimm-meséknél láttuk, hogy a főhős megváltoztathatósága és főleg a sebezhetősége (befolyásolhatósága) áll a narratíva középpontjában. Végül megfigyeltük, hogy bizonyos affektusokat és érzelmeket előnyben részesítünk a közvetítés során, és az elbeszélés kiindulópontjává teszünk. Az olyan érzelmeket, mint a vidámság, a szomorúság, a kínosság/szégyen és a meglepődés, pontosabban adjuk tovább, mint a történet más elemeit. Az összehasonlítás során kiderült, hogy a racionalitás iterációról iterációra csökken, míg a narratív szituációkban megjelenő egynémely érzelmek intenzitásukban nagyon stabilak maradnak.

Mindez ahhoz a tézishez vezetett el bennünket, hogy a narratívák egyik meghatározó jellemzője az érzelmek közvetítéséhez kötődik: az érzelmek különösen pontosan megragadnak az emlékezetünkben, és olyan horgonyként szolgálnak, amelyhez a történeteket rögzíthetjük. Az emberek szemlátomást elsősorban azt jegyzik meg, hogy egy történet jó vagy rossz véget ért-e, és hogyan érezték magukat benne. A következő fejezetben az érzelmeknek ezt a narratív gondolkodásban betöltött szerepét fejtjük ki.

4. AZ ÉRZELMEK MINT A NARRATÍV GONDOLKODÁS JUTALMAI

Van két erős feltételezésünk:

1. *A narratívák olyan epizódokra tagolódnak, amelyeknek van kezdetük és befejezésük. A kettő között a főszereplők aktív cselekvésből passzív átélésbe váltanak át.*
2. *A narratívákban a kauzalitás és a megváltoztatható szereplők mellett a szituációk, elsősorban a végükön található szituációk érzelmi értékelései fontosak. Ezekre előszeretettel emlékszünk, és kulcsszerepet játszanak a narratívák továbbadásában.*

Mindezt ebben a fejezetben egy harmadik tézissel egészítjük ki:

3. *Az érzelmek, különösen az epizódok végén megjelenők, nyereségként vagy jutalomként szolgálnak azoknak, akik fejben tartják a narratívát, legyenek ők az átélői vagy a hallgatói, vagy a narratív gondolkodás befogadói, megfigyelői és létrehozói. Számos érzelemmel jutalmazzuk magunkat – és ezeket már akkor sejtjük vagy reméljük, amikor narratívan követünk egy eseményt. Ezek motiválnak minket narratív gondolkodásra.*

Aki moziba megy, már előre sejti, milyen érzésekkel fog távozni. Hasonló a helyzet az életünkben és a beszélgetéseinkben is. Feltételezhetjük, hogy élettörténetünk elmesélése már ennek a struktúrának köszönhetően is kellemes. A jutalmazó érzelmek egyúttal azt is lehetővé teszik, hogy kilépjünk a narratívából és az epizódból. Ezért a kö-

vetkezőkben olyan narratív érzelmekről fogunk beszélni, mint például a diadal, a megelégedés, a meghatódás, a csodálkozás, a meglepődés, a megváltásélmény és a megrázkódtatás. Akkor beszélhetünk narratív érzelemről, ha a megfigyelőkből (a befogadókból, de az elbeszélőkből is) egy narratívan kódolt eseménysor közös átélése olyan kongruens érzelmeket vált ki, amelyek jelentőséget kölcsönöznek a megfigyelt eseményeknek, és stopfunkcióval rendelkeznek, ami lehetővé teszi, hogy lezártnak tekintsenek egy epizódot, és visszavonuljanak. Az érzelmek akkor „kongruensek", ha közel állnak a megfigyelt szereplő érzelmeihez, vagy ha egy szereplő érzelmi helyzetére adott reakcióként jelennek meg, mint például a felháborodás az igazságtalan szenvedés vagy a megelégedés a jogos büntetés láttán.

Ha egy esemény nem a kívánt érzelmi stopfunkcióval ér véget, azt büntetésként is értelmezhetjük. Szemléltessük ezt egy szélsőséges példával: 1995 áprilisában Timothy McVeigh háborús veterán egy oklahomai kormányépület előtt felrobbantott egy házi készítésű bombát, amely százhatvannyolc emberrel végzett, és sokakat súlyosan megsebesített. Máig ez a támadás számít a 2001. szeptember 11. előtti legsúlyosabb terrorcselekménynek az Egyesült Államokban (ebbe persze nem számolnak bele olyan kegyetlenségeket, mint az amerikai őslakosok ellen elkövetett népirtás). McVeigh-t kisvártatva letartóztatták, mert a tetthelyről egy rendszám nélküli autóval menekült el. Ezt követően a legmagasabb biztonsági fokozatú börtönben töltötte a büntetését az indianai Terre Haute-ban (ahol nekem és a hallgatóimnak egy tanulmányi kirándulás alkalmával „prominens vendégként" hivatkoztak rá), mígnem 2001 júniusában az áldozatok rokonainak jelenlétében méreginjekcióval ki nem végezték. Feltételezhetjük, hogy a hozzátartozóknak és a sebesülteknek sok szenvedést kellett kiállniuk, és a támadás árnyékában éltek. Ami engem ebben az egészben érdekel, az az, hogy sok rokonnak (de távolról sem mindnek) az volt a kívánsága, hogy a helyszínen vagy videóközvetítés formájában követhesse a kivégzést. Egyértelmű volt, hogy a halálbüntetés nem hozza vissza a családtagjaikat, sok túlélő és hozzátartozó mégis úgy döntött, hogy részt vesz az ítéletvégrehajtáson. Az egyik kolléganőm interjút készített velük, és számos indokot összegyűjtött.[160] Számomra az volt a figyelemre méltó, hogy határozottan a szenvedés és a bosszú érdekelte őket, és ezzel összefüggésben – feltételezésem szerint – a remény, hogy pontot tehetnek az ügy végére. Hogy sikerült-e, azt nem tudom megítélni.

Mai felfogásunk szerint a jutalom minden állat viselkedésének fő mozgatórugója. A többi gerinceshez hasonlóan a mi agyunkban is van egy különálló „jutalomközpont" *(reward center),* ez a mezolimbikus rendszer, amely a pozitív eseményekre vagy a viselkedés pozitív következményeire reagál, és megerősítéssel *(reinforcement)* a megismétlésükre ösztönöz. Ebben a folyamatban fontos szerepet játszik a dopamin nevű neurotranszmitter. Számos különböző dopaminreceptorral rendelkezünk, például a „jutalomközpontban", amelyek reagálnak, amikor a dopamin eléri őket, és aktiválják *(excitation)* vagy gátolják *(inhibiation)* a célneuronokat.[161] A „jutalomközpont" és a dopamin fontos szerepet játszik sok kábítószer fogyasztása, pszichés zavar, valamint fájdalom és depresszió esetén.[162] Az élőlények szimulálása a mesterséges intelligencia kutatásában ma már az ilyen jutalmazási struktúrák kipróbálását is magában foglalja, méghozzá azért, mert ezek a viselkedés fontos ösztönzői.[163] Ebben a fejezetben azonban a jutalmazási struktúrákhoz való hozzáférést nem idegtudományi alapokon vizsgáljuk, hanem a tézisünk szerint jutalommal végződő narratívák érzelemszabályozásából kiindulva.

Ez a fejezet tesz egy lépést a szituáció érzelmi értékelésétől, amelyről az előző fejezetben írtunk, a résztvevők vagy megfigyelők közös átélése felé. A résztvevők vagy megfigyelők, akik átélik, közösen megélik és feldolgozzák az eseményeket, akik meghallgatnak vagy kitalálnak egy történetet, mi magunk vagyunk. Közvetlenül rólunk, narratív aggyal rendelkező lényekről van szó. Ebben az értelemben narratív érzelmek alatt nem egyszerűen a narratívákban ábrázolt érzelmeket, például a szereplők érzelmeit értjük. A narratív érzelmek azok, amelyeket a befogadó a narratíva hatására érez és átél.

A harmadik fejezetben a szituációk érzelmi értékelései – például: „a főszereplő helyzete a történet végén nagyon pozitív", vagy: „a probléma megoldása némileg meglepetésként ért" – még a narratíva kiemelkedő szereplőire vonatkoztak. Számukra a mindenkori helyzetük bizonyos fokig meghatározott érzelmekhez és érzelmi értékelésekhez kötődik. Ám a megfigyelő érzelmei, azaz a mi érzelmeink, eltérhetnek ettől. Egy gonosztevő szenvedését megérdemelt büntetésként jó érzésekkel fogadhatjuk. Úgy tűnik, hogy a tragédiák és a melodrámák is váltanak ki pozitív érzelmeket, noha egyetlen szereplő számára sem érnek boldog véget. Egy olyan eseményt, amely meglepi vagy megdöbbenti a főszereplőt, mi, befogadók előre megsejthetünk, ami jó érzéssel tölt el bennünket, mert ügyesen kitaláltuk, mi fog történni. Ennek megfelelően az is lehetséges,

hogy eltávolodunk a saját élményeinktől, ugyanakkor megfigyelőként közösen átéljük őket.

Ha a narratív érzelmeket úgy határozzuk meg, hogy olyan érzelmek, amelyeket a befogadó a narratíva hatására érez és átél, azzal az átélés két mechanizmusát különböztethetjük meg: egyrészt a megfigyelőközpontú érzelmeket, amelyeket a narratíva a megfigyelőkben kelt, de a szereplőkben nem feltétlenül; másrészt a klasszikus empatikus érzelmeket, amelyeket a megfigyelő a szereplő iránt érzett empátiája és a vele való azonosulása révén vele közösen él át.[164] Mind a megfigyelőközpontú narratív érzelmek, mind az empatikus narratív érzelmek szolgálhatnak a narratív gondolkodás jutalmaként.

A megfigyelőközpontú érzelmeknél, például az erkölcsileg kielégítő befejezés felett érzett megelégedésnél, ez teljesen nyilvánvaló: a megfigyelők megkapják, amit reméltek, míg a bűnhődő szereplőkről ez nem mondható el. Bizonyos értelemben sok különböző megfigyelőközpontú narratív érzelem tekinthető jutalomnak, beleértve a negatív, csúnya és vegyes érzelmeket is, ha a megfigyelők (hallgatók, olvasók) először előrevetítik őket, majd belevonódó megfigyelői szerepükben megerősítést nyernek. A megfigyelés minden érzelmének az aktiváló és ösztönző funkciója miatt gyenge pozitív indexe van.

A megfigyelőközpontú narratív érzelmek közé tartozik például a diadal, az elégtétel és a megelégedés, a meghatódás, a megváltás, a csodálkozás, a megrázkódtatás, az újdonság és a meglepődés, az erotika bizonyos formája, az izgatottság, valamint számos olyan hangulat és magatartásforma, amelynek jutalmazó hatása van. Ezeket az érzelmeket empatikusan is át lehet élni közösen, de akkor is van egy egyértelmű narratív alkotóelemük, amely különbözhet attól, amit a szereplő átél.

Empatikus narratív érzelmek esetén más a helyzet. Itt a megfigyelők egy másik ember segítségével élik át azt, amit ő. Aki például egy bírósági tárgyaláson a vádlottak padján ül a barátja mellett, nem minden átélt érzelmet fog látensen pozitívnak minősíteni. Az pedig végképp kérdéses, hogy végül jutalmat kap-e. Mindazonáltal az emberek nem teljesen tehetetlenek az empatikus érzelmekkel szemben, hanem bizonyos mértékig megőrzik a közösen átélt pozitív és negatív érzelmek irányítását. El is fojthatják az empátiát, akár rendszeresen is, ha például a megfigyelt embereket bűnösnek tartják.[165] Az elfojtás lehetősége legalább bizonyos fokú irányítást és ezáltal némi pozitív tendenciát biztosíthat. Ugyanez igaz a fikcióba történő belehelyezkedésre. Kiválasztjuk az elbeszélés

egyik szereplőjét, és vele együtt örülünk vagy szenvedünk. Az olvasók és a hallgatók bizonyára ösztönösen megérzik, melyik szereplő „ér ennyit". És természetesen e művek szerzőinek és gyártóinak is érdekük, hogy szórakoztassák a közönségüket, és olyan érzelmek kiváltására törekedjenek, amelyeken az empatikus megfigyelők nyernek valamit. Ezért számos érzelem pozitív élményt biztosít, tehát jutalomjellegű.

Az empatikus narratív érzelmek ugyanakkor gyakran hétköznapi érzelmek, például vidámság és szomorúság, félelem és düh, szégyen és hála. Rendszerint a mindennapokban is időbeli és így narratív lefolyásúak. Például egy önéletrajzi szempontból átélt fenyegetés, amely diszkriminációhoz vezet, a rettegés, a félelem és a rossz közérzet különböző formáit idézheti elő, mielőtt a végén a veszély elhárultával felszabadulásba torkollna.[166] Az érzelmek áramlása megteremti a fenyegetettség epizódjának egységét. Az érzelmek egy ilyen epizódban (az *appraisal theory of emotions*, „az érzelmek értékelési elmélete" szerint) a változó szituációra adott reakcióként jelentkeznek.[167] Egy empatikus megfigyelő eközben „egy másik ember helyzetének közös átélését" valósítja meg.[168] Ahogy azt az empátia bemutatásakor másutt állítom, ezt az empatikus közös átélést sajátos kiváltó tényezők *(triggers)*, például háromoldalú jelenetekben való állásfoglalás, drámai változások, a célelképzelések módosítása vagy mondjuk erős érzelmek indítják be. Ezek a tényezők akkor különösen intenzívek, amikor számítani lehet a közös átélés végére, ami az empatikus megfigyelő önmagához való visszatérésének lehetőségével kecsegtet.[169]

A közvetkezőkben a megfigyelőközpontú narratív érzelmek kerülnek előtérbe, mert ezek messzemenően a narratívákhoz kötődnek. Létezésük egyúttal bizonyíték a könyv egyik fő tézisére: minket, emberi lényeket a narratív gondolkodásunk határoz meg. De néhány empatikus narratív érzelmet szintén hozunk példaként, mert ezek is képesek a megfigyelőt a narratívába bevonni és megjutalmazni. Sokszor különben is keveredik a kétféle narratív érzelem, például a pozitív elégtétel esetében, amikor az emberek elnyerik a jutalmukat a jó cselekedeteikért. Egy ilyen befejezést egyszerre ünnepelhetünk megfigyelőközpontú narratív érzelmekkel, hiszen a reményeink beteljesültek, és élhetünk át a szereplővel együtt empatikusan. A megfigyelőközpontú és az empatikus narratív érzelmeknek ez a megkettőzése bizonyára felnagyítja a jutalmat.

Ebben a fejezetben megvizsgáljuk, mi a különbség az átélő, a szereplő és a megfigyelő között, és újfent tanulmányozzuk a narratív feszültség

ívét, hogy megállapítsuk, hová lyukadnak ki a narratív epizódok. Ha igaznak bizonyul a fejezet tézise, miszerint a narratív gondolkodás jutalma az érzelem, meg tudjuk magyarázni a narratív gondolkodás vonzerejét is. Az első fejezetben már érintettük a narratív gondolkodás általános funkcióját: segít rendet teremteni. A harmadik fejezetben jellemeztük a narratív epizódok természetét: a kauzalitás és az érzelmi értékelések segítségével stabilizálják az eseményeket. Mindez azonban még nem magyarázza meg, miért választják az emberek a narratív gondolkodást. Itt jön a képbe az érzelmek jutalomjellege.[170] Hozzátartozik, hogy már a narratív képiséget is tartalmasnak és jutalmazónak fogjuk fel,[171] de persze a narratív eseménysorból táplálkozó sajátos érzelmeket úgyszintén. A fejezet végén megfordítjuk az érvet: mindenből narratív epizód lehet, ami érzelmeket ígér jutalmul. Christiane Voss a narratív érzelmekkel kapcsolatban „érintettségi módokról" beszél.[172] Felmerül a kérdés, mi szolgálhat ilyen narratív érzelemként. A spektrum valószínűleg igen széles, és a következő válogatás csupán példa.[173]

ÁLMODOZÁS

Mind ismerjük az érzelmeket, amelyeket a narratívák váltanak ki belőlünk. Sokan szíves örömest belemerülnek egy könyv világába, mert sejtik, hogy a végén érzelmi zsákmánnyal távoznak. Mások azért néznek meg másodszor is egy filmet vagy sorozatot, mert már tudják, mi lesz a vége, és hogyan fogják érezni magukat. Ebben a fejezetben erről az érzelmi nyereségről lesz szó, és nekem nagyon úgy tűnik, hogy ez a narratívák és általában a narratív gondolkodás, más szóval a mindennapi narratív gondolkodás szempontjából is központi jelentőségű.

Vegyük az ábrándozás vagy álmodozás példáját. Az ábrándozást vagy elkalandozást az elmúlt évtizedekben fedezte fel újra a kutatás. Egyes becslések szerint az ébren töltött időnk ötven százalékában gyakoroljuk.[174] Sokáig az álmodozás negatív megítélése uralta a tudományos gondolkodást, és káros időfecsérlésnek minősítették. Mostanában azonban szó esik a pozitív aspektusairól is, például a jövőtervezésről, a kreativitásról és a múltbéli események feldolgozásáról.[175]

A mi szempontunkból a narratív struktúrával rendelkező ábrándozás az érdekes. Nem mindegyik rendelkezik ilyen szerkezettel, de a „fókuszált álmodozás", amelyet tudatosan kezdünk és irányítunk, igen.[176] Fabian Dorsch definíciója szerint ez egy „olyan mentális projekt, amelynek célja egy szabadon választott mentális reprezentáció létrehozása". Azt állítja, hogy ezek a fókuszált ábrándozások bizonyos célszerűséggel bírnak, más szóval egy olyan mentális projekt megoldását jelenítik meg, mint mondjuk a Mount Everest megmászása (Dorsch példája). Ugyanakkor jellemzően elszakadnak az ilyen vállalkozások konkrét tervezésétől. Dorsch szerint ezt a narratív struktúrát a meghatározott cselekvőkre való fókuszálás, ezen cselekvők és helyzetük perspektívájának felvétele és az események időbeli sorrendje alkotja. Innen nézve az ábrándozás abszolút hasznosnak tűnik. Bár csak kevesen adják a fejüket a Mount Everest megmászására, feltételezhetjük, hogy itt a problémamegoldó képesség előkészítéséről és fejlesztéséről van szó. Ez utilitarista dimenziót kölcsönöz az ábrándozásnak.

Van azonban az ábrándozásnak egy másik lényeges tulajdonsága is: kellemes, jóleső, és úgy „árad", mint egy folyó, különösebb ellenállás nélkül. Gyakran nem egy fáradságos cselekvés konkrét megtervezéséről, hanem kellemes dolgokról szól: ott állunk a világ tetején és élvezzük a kilátást, anélkül hogy magát a küzdelmes hegymászást elképzelnénk. A megerőltetőbb részeket gondolatban egyszerűen átugorjuk, hogy a csúcson láthassuk magunkat. Mellékesen valószínűleg megjelennek az elképzelt helyzetben tapasztalható érzések is, mint például a fázás és a légszomj, de mi csak a mindent elsöprő érzést élvezzük, a diadalt és a látvány szépségét. Elvégre ide akartunk eljutni.

Ábrándozás során nem hagyjuk magunkat a valóságtól zavartatni, arról álmodozunk, amiről csak akarunk. Valamiért azonban kínosnak is érezzük, és a legtöbben nem szívesen beszélünk róla. Vajon miért? Úgy tűnik, azért, mert a beteljesülés túl egyszerű, és úgy jelenik meg, mint egy önkiszolgáló boltban: a diadal, a szerelem, a szexuális beteljesülés, a szépség, az elismerés, az erkölcsi megelégedés, a gazdagság, a hírnév és a többi elképesztő mennyiségben ömlik ránk. Sigmund Freud vágyteljesítésről beszélt. De tőle eltérően mi most nem az alany elfojtott vágyaival foglalkozunk, hanem az ábrándok és ezen túlmenően szinte minden narratíva narratív struktúrájával. A következőt állapíthatjuk meg: az ábrándozás annál narratívabb lesz, minél nagyobb problémákat helyezünk a megoldás és a célérzelem elé. A diadal átéléséhez a legjobb, ha rögtön a világ legmagasabb hegyét vagy egy egész fantáziavilágot képzelünk el. Ez felvet egy másik feltételezést is: minél világosabban rajzolódik ki egy narratív struktúra az ábrándozásban, annál egyértelműbben szolgálhat az ebből eredő érzelem nyereségként vagy jutalomként.[177]

Nem minden ábránd narratív. Egyesek talán saját csendes-óceáni szigetről álmodnak, és megelégszenek ennyivel. De sok érzelemnek és hangulatnak narratívára van szüksége, amely kiváltja őket. Ilyenkor többnyire minden bizonnyal csökevényes narratívák születnek, amelyekből hiányoznak a részletek, mégis egyes érzelmeknek legalább egy ilyen kezdetleges narratívára szükségük van. A továbbiakban is az effajta narratív érzelmekről, valamint a narratívák és az érzelmek összjátékáról fogunk szólni.

DIADAL

A hősi narratívák számos irodalmi és filmes műfajban uralkodók. Az elmúlt korok történetírása ugyancsak a nagy férfiút, esetenként a nagy aszszonyt ünnepelte, aki roppant ellenállással szemben győzedelmeskedett, és elérte azt, amit mindenki lehetetlennek hitt. Ilyen volt például Mahátma Gandhi. A fasizmus és a totalitárius rendszerek felvonulásaikkal, építészetükkel és propagandájukkal mindennaposnak igyekeztek feltüntetni a diadalt. A politikai marketing a demokratikus társadalmakban is megkísérli ilyen narratívákkal támogatni saját jelöltjeit. A katonaság, de a sport világa szintén a hősies tetteknek, az esélytelenek meglepő győzelmének vagy a versengésnek a mítoszából él. Ezeknek a narratíváknak a végén egyértelmű jutalom áll: a diadal. Ez az erős ellenállás legyőzése után következik be. Más szóval narratíva nélkül bizonyára nem létezne diadal sem, ami pedig azt jelenti, hogy a diadal messzemenően narratív érzelemnek tekinthető. Az igazi hős is csak akkor élvezheti ki diadalát, ha hozzáveszi a korábbi szenvedéseit, a felkészülését és a teljesítményét, és egészként tekint rájuk.

A diadal kimondottan csábító érzelem. Azt hinné az ember, hogy az afféle tudósok, mint én, immunisak rá, de nem ez a helyzet. Léptennyomon belebotlok a tudományos világban is. A hallgatóim izgulnak a fontos referátumok előtt, és félelmeiket azzal kompenzálják, hogy olyan kitűnő prezentációról álmodoznak, amely egyszerre avatja őket tudóssá és hőssé. A kutatók szintén ábrándoznak, hacsak nem eleve extrém sportolónak születtek.[178]

Pszichológiai értelemben a diadal a dominanciával (vagy éppen a dominancia vágyával) függ össze, és elsősorban három, kultúrákon átívelő jellemzővel írható le: expanzió/fokozódás, agresszió és figyelem. A diadalmaskodó ember kiterjeszti a hatalmát, agresszívabban viselkedik, és

hosszabban néz mások szemébe.[179] Ezek a pszichológiai jegyek a narratív epizódok eredményeként is megjelennek. A diadal narratív érzelmének jellemzője az intenzitás és a függőséggyanús pozitivitás mellett a diadalmaskodó ember sérthetetlenségének tudata: neki semmi sem árthat, mindenek felett áll, és ennek megfelelően viselkedik. Ez azt is jelenti, hogy a diadal a mindent eldöntő tett, amely az összes többi eseményt beárnyékolja és meghatározza. Sok diadalmas történet mesél az egyetlen sikerről, amely minden vereségért kárpótol. *A Gyűrűk Urá*ban egy apró félszerzet megsemmisíti a hatalom gyűrűjét, és ez a cselekedete nemcsak kiegyenlíti Mordor túlerőben lévő haderejét, hanem egyszer s mindenkorra eldönti a konfliktust is. Épp ez a diadal narratívája: a végén egyetlen nehezen kivívott, meglepő siker áll, amely minden korábbi eseményt érvénytelenít; egyetlen tett, amely minden más tettre ráveti az árnyékát. A diadal a sebezhetetlenség ebből eredő érzése: már semmi sem számít, a kudarc, a bukástól való félelem és a vereség egy csapásra kiegyenlítődik, és a diadal nemcsak kárpótol a nagy áldozatokért, hanem fel is értékeli azokat. Mámorító érzés, és ezért gyakran vissza is élnek vele politikai célok elérése érdekében.

Narratív szempontból a diadal eseménye a szereplő vagy a cselekvő fölényének bizonyítékául szolgál. Az esemény, a tett egy korábban bizonytalan kimenetelű konfliktusként, versenyként, próbaként vagy kísértésként jelenik meg.[180] Minél meglepőbb a főszereplő sikere, annál egyértelműbben nő a tekintélye és a hatalma – és a narratívát vele közösen átélő befogadó is emelkedett lelkiállapotba kerül. Ha a siker nem is eredményez valódi hatalomgyarapodást, az érzés megmarad.

A CSODÁLKOZÁS MINT A KÍVÁNCSISÁG JUTALMA

Sok elbeszélés és beszámoló szembesít minket hihetetlen dolgokkal, amelyekről még sosem hallottunk, és amelyeket lehetetlennek tartunk, mégis igazként adnak elő nekünk. Találkozhatunk ilyen beszámolókkal a médiában, gyakran szenzációként tálalva, mint amilyen Salvador Alvarenga története, aki több mint egy évig hányódott a tengeren, mígnem 2014-ben partot ért a Marshall-szigeteken. De ismerünk hasonló eseteket a természet világából is, amikor például döbbenetes megfigyeléseket tesznek a csimpánzok viselkedésével kapcsolatban. Ugyanakkor

nemcsak természeti jelenségekről lehet szó, időnként a barátainktól is hallunk a lehetetlennel határos történeteket. Ezeknek a hihetetlensége gyökerezhet abban is, hogy ismerjük az illetőt, és nem nézünk ki belőle ilyen tettet vagy élményt.

Régen ezeket csodának tartották, és mindig valamiféle isteni beavatkozást takartak. Semlegesebben úgy is fogalmazhatunk, hogy a csoda olyan egyedi jelenség, amely közvetlenül nem ismételhető meg és nem szimulálható.[181] A csodának ez az egyedisége kihívás elé állítja a befogadót: Ki vagy mi idézte elő? És miért? Hogyan történhetett meg? A csodának ugyanis nincsenek világos mintái vagy olyan tapasztalati minőségei, amelyek lehetővé teszik, hogy egy ismert rendbe illesszük, és így megmagyarázzuk vagy normalizáljuk.[182] Narratív szempontból a csodában éppen az a különösen szép, hogy mentálisan eltérő változatokat találunk ki a magyarázatára, ám ezek rendre meghiúsulnak vagy kudarcba fulladnak.[183] A csoda „csodának" minősítése, vagyis a kivételes állapot (például az isteni beavatkozás) megnevezése is csak részben kielégítő. Hiszen ezek után is feltehetjük a kérdést, mi idézte elő a kivételes állapotot. Legitimnek tekintjük az isteni beavatkozást? Jó, de mi motiválta?

Az, hogy a csoda minden magyarázata kudarcot vall, nem azt jelenti, hogy ne gyártanánk belőle számtalan verziót. A narratív lehetőségeknek ez a túlburjánzása rendre csodálkozást vált ki. A narratíva befogadója elámul, amikor egy új változat vagy lehetőség titkos ajtóként kinyílik előtte, ami a körülmények újraértékelésére készteti. Minden lehet másként is. Hasonlóan csodálkozást válthat ki az is, ha az egyik ilyen lehetőség eltűnik, mert például hamis nyomnak bizonyul. Befogadóként „invesztáltunk" a magyarázatnak ebbe a változatába, elképzeltük, és most egy csapásra elillan, egyszerűen szertefoszlik.

Azt akarom ezzel mondani, hogy a narratív gondolkodásban a csodálkozás a magyarázatba fektetett munka jutalmaként értelmezendő. Olyan affektusként működik, amely a lehetséges magyarázatok és narratív változatok megjelenését és eltűnését jelzi, és ugyanúgy vezethet a megértés ahaélményéhez,[184] mint ahogy keringhet a bizonytalanság széles tartományában. A narratív kíváncsiság tehát nem egyszerűen az ismeretszerzés vagy a narratíva további bonyolításának nyereségére törekszik, hanem affektív értelemben magára a csodálkozásra.[185] Az a tény, hogy a csodálkozás affektusa eközben kognitív nyereséggel, például a bizonytalanság csökkenésével is együtt jár,[186] nem áll az érzelmi haszon útjába.

A csodálkozásról folyó filozófiai vitának már Platón és Arisztotelész óta a kezdet mozzanata áll a középpontjában. A csodálkozás „az ismeretszerzés ösztönzése", ahogy Stefan Matuschek összegezte a gondolatmenetet.[187] A csodálkozás azonban egyben végpont is. Eszmetörténeti szempontból olykor a tabu határaként fogják fel, például keresztény szellemben kísértésként vagy egy megszerezhetetlen tapasztalat „abszolút határaként".[188] A narratív kíváncsiság szemszögéből azonban ezt a lehetséges végpontot éppen az alkotja, hogy a kíváncsiság kielégül a csodálkozás szép érzésében.

Ha az érzelemkutatás egyik standard modelljét, nevezetesen az érzelmek értékelésének korábban említett elméletét vesszük alapul,[189] akkor a helyzet a következőképpen alakul: valaki megfigyel és értékel egy szituációt, majd a csodálkozás affektusával reagál. Az elvárt affektus akár a célmotivációk közé is tartozhatna, amelyek pont az ilyen helyzetek keresését sürgetik. A szituáció azért vonzó, mert a csodálkozás és a meglepődés pozitív érzésével társítjuk, és ezeket váltja ki.[190] Ha követjük ezt a gondolatot, kiderül, hogy a narratív kíváncsiság szinte optimálisan éri el ezt a csodálkozást, és szimbiotikusan össze van kötve vele.

A csodálkozás Lorraine Daston kifejezésével élve „kognitív affektus", amely időlegesen egy olyan tartományban nyitja meg a kíváncsiságot, amely a kíváncsiságtól a csodálkozásig mint jutalomig terjed. Ezt a tézist bizonyos fokig az teszi evidenssé, hogy a csodálkozás esztétikai érzelemként egyértelműen pozitívnak minősül. E tekintetben a művészethez hasonló társadalmi gyakorlatok központi motivációja és célja, és a különféle esztétikák már a 18. század óta így is értelmezik.[191]

A csodálkozás narratívája tehát egy egyedi eseménnyel kezdődik, amely felkelti a kíváncsiságot. Például hogyan maradt életben Alvarenga, a halász több mint egy évig egy tutajon, honnan szerzett ivóvizet, és hogyan vészelte át a viharokat? Minden gyors magyarázat valószínűtlennek tűnik, ezért a kíváncsi ember újabb lehetőségeket mérlegel és tesz próbára narratívan. Éppen a magyarázat megtalálásának nehézsége vagy akár lehetetlensége kelti a csodálkozás érzését, ahogy sorra vesszük, majd elvetjük a lehetőségeket, mert minden további magyarázattal egyre nő annak lehetetlensége, és mind világosabbá válik az epizód csodás volta. A befogadó a sok-sok narratív változat kitalálásáért a csodálkozás érzelmével jutalmazza magát, mintha ő maga lenne Salvador Alvarenga, aki hirtelen szilárd talajt érez a lába alatt, és csak nézi, nézi a szárazföldet, de nem hisz a szemének.

MEGELÉGEDÉS A MEGÉRDEMELT BÜNTETÉSSEL (ELÉGTÉTEL)

Az elbeszélés elvárásokat teremt,[192] és elvárások nélkül nem létezne narratíva.[193] Velejárójuk a tévedés lehetősége, de elsősorban a vég késleltetését feltételezik. Ebben az értelemben a narratíva nem más, mint a késleltetett befejezés várása. A narratíva végét ezek az elvárások töltik fel, és a befejezés köteles legitimálni a kezdetet és az elvárásokat. A késleltetett vég várása vonatkozhat tények konkrét bekövetkeztére is, de többnyire erkölcsi jelentőséggel bír: jó és megérdemelt befejezést, bizonyos esetekben méltó büntetést remélünk a szereplőknek. Minden narratívában vannak olyan lények, akiknek a befogadó terveket és lelki életet tulajdonít,[194] és azt kívánja, hogy a történet az ő szempontjukból jó véget érjen. A feszültség jelenségében mint az ambivalens elvárások kifejeződésében szintén a tágabb értelemben vett erkölcsiségről van szó,[195] hiszen az események remélt és rettegett alakulását is előrevetítjük.[196] Így a befogadók a késleltetett véget minden narratívában a főszereplők jutalmaként vagy büntetéseként értelmezhetik, és rendre ezt is teszik. Más szóval a narratívák nem véletlenül forognak rendszeresen erkölcsi kérdések körül, hanem sokkal inkább a struktúrájukból fakadóan morálisak.

A narratívák gyakran erkölcsi kiegyenlítődéssel érnek véget. A jókat megjutalmazzák, a rosszakat megbüntetik (elégtétel). Ez a séma olyan erős, hogy nemcsak mesékben és vallási szövegekben, hanem a világirodalom legtöbb alkotásában is megjelenik, legalábbis William Flesch irodalomtudós szerint.[197] A fikciós művektől olyan mértékben várjuk el, hogy egyértelmű felháborodással vagy hitetlenséggel reagálunk, ha nem teljesül. Igazságtalannak érezzük a történet befejezését, ha a hősünk nem nyeri el a jutalmát, és mérgelődünk, ha a gaztevő megússza.

A gonosztevő fogalma talán porosnak tűnik, az erkölcsi érzék azonban biztosan nem ment ki a divatból. Ma olyan érzékenységből fakad, amelyet a modern közösségi média is ápol és finomít. Az erkölcsre irányuló fokozott figyelem olyan új kifejezésekben érhető tetten, mint például a *ghosting* vagy a mikroagresszió, amelyekkel leleplezik és kipellengérezik az erkölcstelen viselkedést. Nyilvánvaló, milyen közel áll ez a való világhoz, hiszen ott is bosszankodunk, ha az aszociális viselkedés büntetlen marad, vagy ha a jó cselekedet nem nyeri el méltó jutalmát. Hogy az igazságosság önmagában érzelemnek minősül-e, azt e helyütt nem tárgyaljuk. Az ugyanakkor vitathatatlan, hogy a narratívák nagyon gyakran a morális elégtétel érzésével, illetve annak hiányával érnek véget. Az elégtétel fölött érzett megelégedés és a hiánya miatti csalódottság ég és föld.

Ha egy narratív epizód az „egyszerű morálnak" megfelelően végződik,[198] akkor a történet az elvárt, jó befejezéssel ért véget, és ezzel lezárul. Az érzelmi érték ebben az esetben az izgalom végének, valamint az afelett érzett megelégedésnek az értékét jelenti, hogy minden úgy alakult, ahogy kellett. Ilyenkor az elégtétel miatti megelégedés kimondottan narratív érzelem, amely a kezdet és a befejezés megfeleléséből táplálkozik (megelégedés alatt egy érzelmet, elégtétel alatt pedig egy igény kielégítését vagy egy vétség büntetéssel való megtorlását értem). Ennek értelmében a rossz kezdet és a gonosz szereplő rossz befejezésben és bűnhődésben lel adekvát lezárásra. A narratívát esztétikai szimmetria jellemzi, ami jelzi, mennyire vetíti egymásra a narratívan gondolkodó ember a kezdet és a vég feszültségívét. A Hamupipőkéhez hasonló elnyomott szereplők esetében a megérdemelt pozitív befejezés ugyanígy megfelel az egyszerű morálnak, illetve a kezdet és a befejezés szimmetriájának.

Hangsúlyoznunk kell, hogy a narratív gondolkodás nem az örökös előrerohanásban rejlik, hanem abban a törekvésben, hogy a történet különböző elemeit egymásra vonatkoztassuk és összeillesszük. Ez sehol sem sikerül olyan egyértelműen, mint a morális befejezésben (elégtétel) és a megelégedés hozzá kapcsolódó érzésében, mert ott a befejezést a kezdet pontos megfelelőjeként értékeljük.

Az első fejezetben feltettük a kérdést, mi a narratív epizód, és felidéztük Gustav Freytag 19. századi irodalomelméletét: egy narratív eseménysor akkor alkot epizódot, ha az aktív főszereplő passzívvá válik benne. Ebben az értelemben morális epizód az, amikor egy szereplő aktív cselekvését a végén passzív kompenzációval jutalmazzák vagy büntetik.

A megelégedésnek az elégtételből fakadó érzelme, amelyről itt most szó van, a feszültség lecsengésének érzése. Az első erkölcsös vagy erkölcstelen tettekkel megszületik a későbbi kompenzáció elvárása. A jutalommal vagy büntetéssel való megelégedésben ez a kompenzáció késleltetve megtörténik, a megfigyelő megnyugodhat, az első tettek mintegy feledésbe merülhetnek, mert törlesztettek értük. Ez nemcsak az erkölcsre, hanem például a kemény munkára is igaz, mert ott is elvárjuk, hogy elnyerje a jutalmát – és még sok más elvárásra is. E könyv olvasói

az olvasás kemény munkájának jutalmaként a végén fellélegezhetnek; én is kiteszem valamikor az utolsó pontot.

William Flesch azt állítja, hogy az erkölcs hangsúlyozása a fikciós művekben arra sarkall minket, hogy morálisan viselkedjünk a mindennapokban, kerüljük a büntetést, és altruista büntetést építsünk be a cselekedetekbe. Az altruista büntetés azt jelenti, hogy a büntetés kirovói nem önös érdekből, hanem a közösség javáért cselekszenek. Például azt kockáztatják, hogy a megbüntetett bosszút áll rajtuk, mégis jó szolgálatot tesznek a közösségnek azzal, hogy elrettentik a többieket a gaztettektől vagy akár a semmittevéstől. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a büntetés gyakran nem ennyire önzetlen és altruista: a büntető olyan kompenzációt választ, amelyet arányosnak tart, és ezért a megelégedés és az elégedettség érzelmi jutalmában részesül.

Persze nem minden epizód ér jó véget, és a gonosztevő néha ép bőrrel megússza a gaztettét. Ez azonban nem azt jelenti, hogy ezek a narratívák ne lennének erkölcsösek, hiszen az elvárás, hogy a szereplők megkapják, amit megérdemelnek, továbbra is megmarad, és az olvasás során abban a reményben sűrűsödik össze, hogy minden másként is alakulhat, és a dolog később még jóvátehető. A moralitás ilyenkor is abban az elvárásban rejlik, hogy a főszereplők jobbat érdemeltek volna. Az erkölcsi elégtételben megcsalatkozott elvárások esetében is van érzelmi haszon a végén, de hogy ezt esztétikailag ugyanolyan kellemesnek találjuk-e, mint a megelégedést, az bizonytalan.

Sok olyan eset is van természetesen, ahol a remélt jutalom vagy büntetés elmarad. A való világban ugyanúgy, mint a fikcióban. Ezeket a narratívákat gyakran rossznak vagy bárgyúnak tartjuk. Többféle érzelmet kiválthatnak, például elégedetlenséget, bosszúságot és csalódottságot, amely a történet szerzőjére, a cselekmény valamely szereplőjére vagy az egész világra irányulhat. Ha a narratíva együttérzést kelt a gonosztevő iránt a sanyarú gyerekkora miatt, és érzelmi szinten aláássa az egyértelmű, jó véget, mert sem a büntetés, sem a jutalom nem tűnik megfelelőnek, az az emberiségben való kételkedéshez és kétségbeeséshez vezet.[199] Amartya Sen a saját magunk által átélt igazságtalanságot tartja az igazságérzet eredőjének[200] – és ebbe beletartozik az elmaradt, jövőbeli elégtétel, és ezáltal a megelégedés keresése.

A jutalom vagy a büntetés elmaradása dühben, felháborodásban és agitációban is kifejezésre juthat. A valódi és kitalált történetekben megjelenő igazságtalanságok forradalmakat szíthatnak, és azt idézhetik elő,

hogy például nacionalista, klímaaktivista vagy feminista társadalmi mozgalmak képviselői az utcára vonuljanak. Hallunk egy narratív epizódot, amely erkölcsileg felzaklat minket, és nem megfelelően ér véget, és úgy érezhetjük, hogy tennünk kell a jobb befejezés érdekében. Aki így fellázad, azt jelzi, hogy a narratívának még nincs vége, és egy másik jövőbeli befejezést keres neki, amely biztosítja az elégtételt és a megelégedést. Ebben is az mutatkozik meg, hogy a narratíva és az egyéni cselekedet összefonódik, mert ezekben az esetekben részeivé válunk egy olyan történetnek, amelyet talán csak hallomásból ismerünk. A narratíva átcsap a fejünk felett, az elbeszélői hullám magával ragad.

Végezetül pedig vannak olyan narratívák, amelyekből hiányzik ugyan az erkölcsileg jó és megfelelő befejezés, és vele együtt a megelégedés, ám ez esztétikai célt szolgál, és másmilyen érzelmeket vált ki. Ilyen például a *Rómeó és Júlia,* meg a hozzá hasonló tragikus, érzelmes és nosztalgikus történetek. Érzékeljük a szomorú igazságtalanságot a narratívában, amely (mivel nem lehet változtatni rajta) szükségszerű és tragikus irányt vesz. A megfigyelő érzelmileg az „így van ez" és a „nem lenne szabad így lennie" között ingadozik. A műalkotásokba nem léphetünk be, ezért a kétségbeesés és a megelégedés reménye dinamikus viszonyba kerül egymással. Úgy tűnik, megtanultuk ezt esztétikai szempontból pozitívumként feldolgozni és meghatódásként értékelni.[201] Még az is lehet, hogy a részvét egyféle jutalompótlékot jelent a szemlélőnek az olyan szereplők szenvedésének figyelemmel kíséréséért, mint Rómeó és Júlia, és így legalább némi megelégedést nyújt.[202]

MEGHATÓDÁS, FŐLEG FELISMERÉS EREDMÉNYEKÉNT

A meghatódás az egyik fő narratív érzelem, ezért is emlegetik az esztétikai érzelmek lehetséges alapformájaként.[203] De hogyan keletkezik? Mi indít meg minket? Elsőre azt feltételezhetjük, hogy a meghatódásnak az időbeli folyamatokhoz, közelebbről a narratív struktúrákhoz van köze. Bár egy festmény is megérinthet minket, feltehetjük, hogy abba is egy megható történetet látunk bele. Mi hát a narratív meghatódás reprezentatív példája?

Éveken át kérdezgettem hallgatóimat, és rendre azt a választ kaptam, hogy a legmeghatóbb és -megindítóbb történet Hamupipőkéé. A fel-

mérés biztosan nem reprezentatív, mégis támpontot szolgáltat, különösen, mivel a *Hamupipőke* a világ egyik legnépszerűbb meséje.[204] De mi teszi ezt a történetet olyan meghatóvá? Sok tekintetben ékes példája a hatásvadászatnak és a nemek sztereotipizálásának. A gyenge apa halála, a mostoha igazságtalansága és a testvérek gonoszsága Hamupipőke szelídségével kiegészülve egyértelműen sebezhető, tehát jó szereplővé avatja a lánykát. A harmadik fejezetben már szóltunk a sebezhetőség sajátos töltetéről a Grimm-mesékben. Ez a jellemvonás azonban közös a *Hamupipőké*ben és a mesék többségében, ezért önmagában nem lehet a rendkívüli sikere titka. Van ugyanakkor ebben a történetben egy másik fontos dimenzió is: Hamupipőke egyrészt a fel nem ismert, alacsony származású cselédlány, másrészt a bál ismeretlen királynője. Teljes szépségében csak mágikus segítséggel mutatkozhat meg. Ez a megmutatkozás már magában véve is hatásos mozzanat, amely a jelenlét érzését empátiával és azonosulással ötvözi. Varázslat nélkül nyilvánvalóan nem lenne felismerhető, és csak a bűvös cipellő segítségével azonosítható. A történet megindító csúcspontja, amikor az alacsony származású cselédlányban felfedezik az ismeretlen szépséget. A királyfi, a mostoha és az egész királyság. De mi köze a megmutatkozásnak és a felismerésnek a meghatódáshoz? Az világos, hogy Hamupipőke „szépsége" a narratívában nem jeleníthető meg vizuálisan, a megmutatkozás, majd a felismerés aktusában kell elképzelni. Az sem mellékes, hogy az olvasó ekkor már tudja, kicsoda a lány.

Ezzel a felismerés hatásának nyomára bukkantunk. Arisztotelész a *Poétiká*ban a *peripeteia* mellett az *anagnorisziszt* nevezte a tragédia fő szerkezeti elemének, amely által az „a lélekre hat".[205] A felismerés motívumának recepciójában két különböző hagyomány figyelhető meg: az egyik a megértés intellektuális munkájára összpontosít,[206] a másik az affektív-emocionális oldalára, ahol a felismerés eseménnyé válik. A következőkben ezzel a második értelmezési hagyománnyal foglalkozunk. Ki és mit ismer fel ebben a hagyományban? Először is megállapíthatjuk, hogy nem egyértelmű, kinek a perspektíváját veszi fel a megfigyelő (néző, olvasó) a felismerés jelenetében: a felismerőét vagy a felismertét? Amikor Hamupipőke megmutatkozik, és belebújik a cipellőbe, azt az ő szemével látjuk, vagy a királyfiéval, vagy esetleg az irigy testvérekével? Ugyanezt a kérdést tehetjük fel a felismerés más híres jeleneteinek esetében is. Például az *Odüsszeia* huszonkettedik énekében Odüsszeusz hazatértekor, amikor íjjal a kezében azt mondja az ellenséges kérőknek:

„Hej, ti kutyák, azt hittétek, hogy már sose térek Trója alól haza én [...]. *Most a halál hálóját hurkolom én nyakatokra."*[207] A hallgatók és az olvasók itt belebújhatnak a diadalmasan hazatérő hős bőrébe, aki a sok megaláztatás után szabadjára engedi régóta felgyülemlett dühét, de hallgathatják e mondatokat a rémült kérők perspektívájából is, akikre Odüsszeusz az íját szegezi. A hallgató pozíciója vagy szerepe nem előre meghatározott, legalábbis e két helyzetre nézve. Pontosan ez a felismerés központi jellemzője: hallgatóként mindkét pozícióból egyszerre éljük át.[208]

Feltételezésem szerint a felismerés jelenetében a felismerő és a felismert pozíciója szorosan összefonódik, és a tekintetek ide-oda cikáznak. Az olvasó, a néző vagy a hallgató váltogatja a perspektívákat. Az, akit felismernek (vagyis Hamupipőke és Odüsszeusz), látja a másik felismerő pillantását és a felismerés hatását. Az, aki felismeri a másikat (tehát a királyfi és a mostohanővérek vagy a kérők az *Odüsszeiá*ban), nem csupán felismeri, hanem azt is látja, hogy a másik megfigyeli a felismerés pillanatát. Hamupipőke látja, hogy a királyfi megpillantja benne a bál szépét; Odüsszeusz érzékeli, hogy a kérők megdermednek a felismerés hatására. A harmadik fél, azaz az olvasó, a néző vagy a megfigyelő elsősorban a másik félre való reakciót „látja" minden fél perspektívájából. Ugyanakkor nem csupán képzeletben „látja" a másikat (vagyis a kérő Antinoosz szemével Odüsszeuszt). Sokkal inkább a látás és a látottság hatását „látja". Odüsszeusz „látja" Antinooszon, hogy az felismeri őt. Antinoosz „látja", hogy Odüsszeusz a felismerés hatását rémületnek látja rajta. Más szóval az egyik perspektíva belefolyik a másikba, integrálja azt, mígnem az első belehelyezkedés után elvész a különbség aközött, hogy a néző tulajdonképpen kinek a bőrébe bújt bele. A *Hamupipőké*ben ugyanúgy, mint az *Odüsszeiá*ban, rögtön három nézőpont is megjelenik: a felismerté, a boldog társé és a megbüntetett harmadiké, vagyis Hamupipőkéé, a királyfié és a mostohaé.

Az *anagnoriszisz* tehát nem a tudatlanságból a tudásba való egyszerű és egyszeri átváltozás, ahogy azt Arisztotelész oly szépen megfogalmazta, hanem folytonos ide-oda váltogatás, ingadozás két vagy több pozíció között, a felismerés *eseménye*. Ebben az ide-oda cikázásban a megfigyelő felismerőként és felismertként is megtapasztalja magát. Soha nem érzi magát egynek az egyik féllel, hanem felismeri és érzi, ahogy a felismertet felismeri a másik, és abban felismeri önmagát. A megfigyelő velük együtt éli át, ahogy felismernek, felismertetnek, felismernek... Ez a megfigyelés sosem zárul le, hanem folytonosan fokozódik. A felisme-

résben a megfigyelő mentális mozgásba jön. Az esztétikák régóta használják a mozgás szókincsét erre a folyamatra.[209] Arisztotelész a *peripeteia* és az *anagnoriszisz* esetében megrázkódtatásról beszél. Kant a fenséges érzését a fogalom és az érzéki észlelés közötti oda-vissza ingadozásra fordítja le.[210] És ez a mozgás talán része annak, amit mi meghatódásnak nevezünk (a latin *moveo* értelmében, amely az angol *being moved* kifejezésben él tovább).

A megfigyelt esemény a megfigyelés eseményévé válik. A leleplezésnek vagy az identitás felfedésének megfigyelt eseménye esemény lesz a megfigyelő számára, de nem azért, mert a felekhez hasonlóan meglepődik. Az olvasó és a néző az *anagnoriszisz* legtöbb kanonikus jelenetében már ismeri a felek (Iphigeneia, Odüsszeusz, Hamupipőke stb.) identitását. Az esemény önmagában nem esemény a megfigyelő számára. Az ide-oda váltogatás szempontjából feltehetően még kifejezetten hasznos is, ha már tudja, kivel van dolga, és milyen leleplezés várható. Az esemény a megfigyelő szemszögéből sokkal inkább abban áll, hogy amint belehelyezkedik az egyik nézőpontba, az kicsúszik a kezéből, és ő átkerül a másikba. A felismerés megduplázza az eseményt, és motivikus szintről az oda-vissza cikázó megfigyelés performatív folyamatába emeli át.

E fejtegetések értelmében a *Hamupipőke* azért megható, mert hallgatóként részt veszünk a megmutatkozás és felismerés jelenetében. Méghozzá nagyon aktívan, hiszen képzeletünk a megmutatkozás és (a királyfi, illetve a mostohanővérek általi) felismerés, valamint a felismerés hatásának felismerése között ingázik. Ez könnyeket csalhat a szemünkbe, mert a soha véget nem érő, oda-vissza ugráló pillanat a jutalom az elszenvedett kínokért. Bármilyen nagy volt a gyötrelem, ez a végtelennek tűnő ide-oda cikázás kárpótol. A megmutatkozás jelenete örök, ami egybeolvad a szereplővel – ebben rejlik megható szépsége (nem a fizikai megjelenésében). Ugyanígy rendít meg minket Odüsszeusz bosszúja a döntő pillanatban.

Eva Geulen irodalomtudós Clemens Lugowski munkáinak tanulmányozása során a meghatódás egy másik dimenzióját is kiemelte, amely szintén az *anagnoriszisz* szerkezetét ölti fel: önmagunk utólagos felismerését, vagyis az önmagunkra való visszatekintést.[211] De míg egyes szövegekben ennek az önmagunkra való visszatekintésnek az a szerepe, hogy megkonstruálja az önmagát felismerő alanyt, addig Geulen az önmagunkra való visszatekintés ambivalens dimenzióját hangsúlyozza, amely a felismerés és az elengedés között ingadozik. „A 19. századi elbeszélésirodalomban az ember kiváltképp abban ismer magára, ami sosem lett."[212] A felismerésben a meg nem élt, elmulasztott, elszalasztott, el nem mesélt életet ismerik és idézik fel. Franco Moretti szintén azt mondja,[213] hogy ez az önmagunkra való visszatekintés azért megható, mert a felismerésben benne van az elengedés elfogadása, a valóság alapelvének való behódolás, ami az elveszettet elveszettként eleveníti fel nosztalgiával. Geulen szerint a meghatódás e tekintetben megőrzi „affirmatív vonását", amely a modern irodalomban vagy akár a kritikai irodalomtudományban „gyanússá" válik.[214] A mi szempontunkból ebben az az érdekes, hogy az oda-vissza váltogatásban, az elfogadás és az elengedés dialektikájában és a sosemvolt felismerésében pozitív dimenziót fedez fel. A megfigyelő szemszögéből ebben az önmagunkra való visszatekintésben még a korán elhunyt gyermekek emléke is meghatóvá válik. Legyen szó az elveszett elveszettként való elfogadásáról, ahogy azt Geulen és Moretti állítja, vagy mint az imént kifejtettük, a mostani életünk és egy sosemvolt élet közötti ide-oda váltogatásról. Talán az önmagunkra való visszatekintés e dimenziója a *Hamupipőke* esetében is szerepet játszik: a főszereplő boldog élete a hallgatók sosemvolt élete.[215] A meghatódás (vagy megrendülés) ebben az értelemben a felismerésben való részvételért járó jutalom. Azért érint meg minket, legalábbis a felismerés esetében, mert fogságba esünk a megmutatkozás és felismerés aktusában.

Akkor a meghatódás ugyanolyan érzelem, mint az összes többi? Valóban szólnak mellette érvek.[216] De azt is mondhatnánk, hogy a meghatódás közvetett érzelem, vagy csak akkor válik érzelemmé, ha a megfigyeltség megfigyelésének visszacsatolásából ered. Mivel a visszacsatolás folyamata sosem ér véget, sokatmondónak, fontosnak és így érzelemnek értelmezendő. Még ha a túl bonyolult gondolatmenetek a könyv néhány olvasójából tiltakozást váltanak is ki, a minimális konszenzus lehetősége megmarad: a narratívák képesek meghatni és mélységesen megrendíteni minket.[217] Ezek után az, hogy ez a meghatódás az olvasás vagy a narratív gondolkodás ösztönzője vagy akár a jutalma is lehet, már nem teljesen abszurd gondolat, függetlenül attól, hogyan magyarázzuk.

Végül meg kell említenünk, hogy a felismerés valószínűleg erősebben van jelen a fikciós művekben, mint a való világban, de ott is megjelenhet. Nemrég elhunyt édesanyám egyik legszebb emléke a kora ifjúságából származott. Apja, vagyis az én nagyapám először eltűnt a második világháborúban, azután hadifogságba esett. Hosszú ideig nem adott életjelet. Anyám mesélte, hogy amikor Hamburgban a rokonainál ült az ablakban,

egyszer csak megpillantott egy idegent a távolban, ezután egy évek óta nem hallott füttyszó ütötte meg a fülét, amitől majd szétvetette az öröm. Az apja volt az, akinek a hazatérésében már nem is reménykedtek. Ez a kis történet mindig könnyeket csalt a szemembe, és máig nem tudom meghatódás és sírás nélkül elmesélni.[218] Pont az *elbeszélés,* illetve a *narratíva* teszi a hazatérést és a felismerést olyan eseménnyé, amelyben mások is részt vehetnek, és amely megható.

MEGLEPETÉS ÉS ÚJDONSÁG

A narratíva eseményekhez van rögzítve. Legalábbis annak lehetősége és elvárása nélkül, hogy történjen valami, nincs narratíva és elbeszélés. Az események drasztikusak. Wolf Schmid narratológus már idézett szavaival élve: relevánsak, előre nem láthatók, tartósak és visszafordíthatatlanok.[219] Az esemény előtti és utáni szituáció legalább egy ponton gyökeresen eltér. Ez kétségkívül érvényes a regényekben megírt előre nem látható katasztrófákra és nagy kalandokra, de bizonyos mértékben a hétköznapi eseményekre is: valaki megkap egy állást, és az új munkahelyen új világ tárul fel előtte; egy spontán ebédmeghívással új társaságba kerül; egy költözés teljesen felforgatja az életét; vagy egy véletlen találkozás az elővárosi vonaton felrázza a búskomorságából. Ezekben az eseményekben az a közös, hogy ami történt, szöges ellentétben áll azzal, amire számítani lehetett. Kissé sarkítva minden eseményre igaz, hogy az esemény előtti és utáni világ kibékíthetetlen. Slavoj Žižek ezt úgy fejezte ki, hogy az esemény „azoknak a kereteknek a megváltozása, amelyek között a világot észleljük".[220] Másként megfogalmazva: az esemény előtti állapotból sem az eseményt, sem az azt követő állapotot nem lehet levezetni. Goethe a következőt írta a *Wilhelm Meister tanulóévei* elején:

> Oly kellemes önelégülten emlékezni vissza számos akadályra, amelyeket gyakran kínos érzéssel elháríthatatlannak tartottunk; s összehasonlítani azt, amivé most kifejlődtünk, azzal, amik *akkor,* fejletlenül, *voltunk.*[221]

Az előtte és az utána nem szimmetrikusan áll egymással szemben. Az előtte állapotára az jellemző, hogy onnan szemlélve lehetetlennek

tartjuk az utána állapotát. Megfordítva: az utána állapotából vonzó és paradox (Goethe világában „kellemes") feladat felidézni, hogy előtte lehetetlennek tartottuk. A két állapot közötti törés, az események általi megszakítás, tökéletes.

Tudjuk, hogy az események minden ilyen kibékíthetetlen ellentmondás ellenére megtörténnek. Jellemző rájuk, hogy előre nem láthatók. Goethénél és Žižeknél nem annyira fizikai eseményekről van szó, például városokat romba döntő földrengésekről, mint inkább az érintett személy elvárásainak megrendüléséről. Vagyis az események meglepetést okoznak. A meglepetés a narratíva szerves része, mivel valamilyen mértékig minden esemény meglepő. A meglepetés nyilvánvalóan nem mellékes vonása a narratívának. A már említett kísérlet során munkatársaimmal megállapítottuk, hogy a meglepetés mértékét a súgópostában nagyon pontosan adják tovább és őrzik meg. Sőt, olyannyira fontos az alanyok számára, hogy legalább részlegesen akkor is megtartják, ha a meglepő eseményt az újramesélés során kihagyják vagy teljesen megváltoztatják. Ezekben az esetekben más, korábban aligha meglepő eseményekre viszik át.[222]

A meglepődés is a narratív gondolkodás egyik jutalma. Mindenekelőtt az sem világos, hogy a meglepetést negatívnak vagy pozitívnak könyveljük-e el.[223] Lehetséges, hogy kezdetben negatívnak vesszük, mert ellentmond a várakozásainknak, a végén mégis pozitív állapotot eredményez, amikor elérjük az utána lét stádiumát, és a történések, valamint az információk új összefüggésbe kerülnek.[224] Ebben az esetben a traumatikus események negatívak maradnak, mert lezáratlanok, míg más események integrálhatók, és a Goethe-féle paradox-kellemes, önelégült visszaemlékezésben csúcsosodnak ki.

A meglepődés azonban főleg más szempontból jelent jutalmat. A meglepetés valami újat hoz. Az emberek általában negatívan értékelik a stagnálást, míg az újdonságot pozitívan, akkor is, ha nem jár egyéb jutalommal vagy javulással.[225] Edgar Dubourg és Nicolas Baumard odáig megy, hogy az újdonság, kiváltképp a földrajzi értelemben vett felfedezőutak nyújtotta nóvum célzatos előnyben részesítését a fikció fő evolúciós-adaptív vonzerejének minősíti, amely – miként szerintük *A Gyűrűk Urá*ban is – egy új világ felfedezését teszi lehetővé.[226] Habár arról nem tesznek említést, hogy a tudományos-fantasztikus irodalom, amelyet például J. R. R. Tolkien, J. K. Rowling, Cixin Liu vagy George R. R. Martin művei képviselnek, teljesen új keletű jelenség. Ezeknek

a műveknek a vonzereje nem kis mértékben abban rejlik, hogy visszavarázsosítják napjaink varázstalanított világát,[227] amelyben a modern tömegember a „kiválasztott" alakjában egyediként éledhet újjá. Számomra kézenfekvőbbnek tűnik az újdonság jelentőségét a sci-fi irodalom képzeletbeli földrajza helyett az eseménystruktúrában keresni. A meglepetés egyértelmű mennyiségű pozitív újdonságot kínál: ha egy történetben túl sok az újdonság és az esemény, akkor káoszba fullad, és már nem fogjuk meglepetésként értékelni. Igaz ez a fikciós művekre és az élettörténetekre is. Ha valaki betekintést enged az életébe, amely nyakatekert, és információdömpinggel áraszt el, akkor nehéz minden eseményt meglepetésként értékelni és a történetet követni. Érzéseink és velük együtt (a másik helyzetének közös átéléseként vett) empátiáink nem tudnak lépést tartani. Másfelől sok ember narratíváit épp az eseménytelenségük rontja el. Csak az igazán nagy elbeszélők, mint mondjuk Adalbert Stifter, tudják még a viszonylag eseménytelen narratívát is pozitív feszültséggel feltölteni.

Noha a meglepetés a narratívákban nem mindig pozitív, és nem jelent automatikusan jutalmat, a meghatódás, az újdonság és a szellemi bizsergés révén valamelyest jutalmazó jelleget biztosít.[228]

A NEVETÉS MINT A KÍNOS HELYZETEK HATÁSTALANÍTÁSA

Sok minden történt az életemben, amire nem szívesen emlékszem vissza. Például azokra a kínos jelenetekre, amikor a dolgok nem úgy alakultak, ahogy szerettem volna, és nem jó színben tűntem fel embertársaim előtt. Gyerekkoromban előfordultak olyan események, amelyekről máig nem beszélek, mert még mindig szégyellem őket. Az egyetemi életet is szégyen kíséri, mivel továbbra sem hagytunk fel a nyilvános előadások hagyományának ápolásával. A humoristák, a politikusok, a zenészek, de a tudósok nyilvános szereplései is optimális feltételeket kínálnak ahhoz, hogy valami balul süljön el, kezdve a rakoncátlan ruhadarabokkal, amelyekkel meggyűlik az ember baja.

A kínosságnak és a szégyennek egyértelmű gátló funkciója van, amely hozzájárul az érintett egyének vagy csoportok elnyomásához. Stigmává válik, minden jel szerint nagyon világosan kommunikálják, és nemzedékről nemzedékre továbbadják.[229]

Nagyanyámat fiatalkorában állítólag bemutatták egy bálon a császárné anyjának, és közben elkövetett valami hibát, rossz titulussal szólította meg, vagy hasonlók. Annyira kínosan érezte magát emiatt, hogy attól fogva kerülte a nemesek társaságát, inkább filozófiát tanult, és Ernst Hoffmann asszisztense lett Heidelbergben. Előkelő származásúként erre már idestova száz éve is lehetősége volt. Így is lehet valakiből filozófus.

A kínos helyzetek másik melegágya természetesen a párválasztás. Fiatalságom telis-tele volt olyan helyzetekkel, amelyekben hülyét csináltam magamból. Amikor Amerikába jöttem tanulni, és bemutatkoztam Baltimore-ban a titkárságon, éppen egy diáklány is ott tartózkodott. Még két hét volt hátra a szemeszter kezdetéig, és alig volt valaki a kampuszon. Égtem a vágytól, hogy megismerjem a többi hallgatót, ezért megkérdeztem a leányzót, nincs-e kedve találkozni este. Beleegyezett, és megbeszéltük, hogy érte megyek. Amikor aztán este megjelentem, és ő ajtót nyitott, azonnal tudtam, hogy baj van. Elegáns estélyit viselt, szépen kifestette magát, mert nyilvánvalóan randevúra számított, én viszont biciklivel mentem, és arra készültem, hogy beülünk valami egyetemi kocsmába. Nyilván rosszul fejeztem ki magam. A kulturális félreértés nagyon kínosan érintett – őt meg még ennél is kínosabban –, és meg kellett próbálnunk a lehető legtöbbet kihozni az estéből. Akkoriban olyasmi még fel sem merült bennem, hogy taxit hívjak, és elmenjünk egy jó étterembe. A randevúzás rituális formái nagyban hozzájárulnak a helyzet egyértelműsítéséhez, mert így összehangolhatók a kölcsönös elvárások, feltéve, hogy mindenki elsajátította a kódot. Bizonyára a randialkalmazások roppant sikere a szégyen elkerülésének óhajára is visszavezethető. Aki például a Tinderen ismerkedik, legalább abban biztos lehet, hogy a másik fél is randizni akar. Ezzel a legkínosabb baklövéseknek elejét lehet venni.

Azért beszélünk a szégyen és a kínosság érzéséről (az úgynevezett éntudatos érzelmekről[230]) ebben a fejezetben, mert átalakíthatók. Számos kínos jeleneten lehet nevetni. Noha ezt többnyire a kívülállók teszik, velük nevethet az is, aki az ominózus jelenettel előrukkolt. Ma már mókásnak találom azt a szó szerinti hatalmas öngólt, amelyet az új iskolámban lőttem, amikor összekevertem a térfeleket, és nagy elánnal a saját kapunkra törtem, pedig annak idején az általános iskolai válogatott nem igazán díjazta. Berlini doktoranduszként azzal kerestem némi mellékest, hogy egy nyelviskolában németet tanítottam felnőtteknek. A kis

tanulócsoportba a felső tízezerből is jártak, ezért az amerikai főkonzul meghívott minket vacsorára. Az ajtóban a tanítványaim szeme láttára lelkesen kezet ráztam egy frakkos úriemberrel, aki aztán odasúgta, hogy ő a komornyik. Ma már képes vagyok tréfásan elmesélni, de abban a pillanatban persze roppant kínosan éreztem magamat.

A kínos epizódok épp azért válnak elmesélhetővé, mert a jelenetben a szereplő aktív cselekvésből passzív átélésbe vált át.[231] Ez a passzív átélés, a ballépés vagy a balszerencse kiváltotta érzelem széles skálán mozoghat az undortól a szégyenig. Az illető kirekesztéséhez és megbélyegzéséhez is elvezethet, vagy pedig megnyilvánulhat annyiban, hogy nevetnek egyet rajta. Ebben aztán a pórul járt ember maga is részt vehet. Aki például mesélőként magáévá teszi az epizódot, a kínosság érzését olyasvalamivé alakíthatja át, ami a többieket és őt magát is megnevetteti. Így ábrázolja Baudelaire is a büszke embert, akit feszélyez az ügyetlensége, amikor megbotlik egy utcakőben. Ilyesmin csak a filozófus tud nevetni.[232] A humor itt olyan narratív affektussá válik, amely tompítja a kényes helyzet élét, és egyúttal le is zárja azt.

A nevetés pozitív erejét évezredek óta használják a komédiákban és újabban a tévés vígjátéksorozatokban. Bár a stigmatizálásnak nem minden következménye semlegesíthető így, a humor terápiás hatását nem szabad alábecsülni. Megkockáztatom, felveszi a versenyt a pszichoterápiákkal. Akinek vannak kéznél humoros epizódjai az életéből, felszabadul és jutalomban részesül.

SZERETET, SZERELEM ÉS EROTIKA MINT NARRATÍV ÉRZELMEK

Ha a szeretetet és a szerelmet a narratív érzelmek közé soroljuk, akkor először is tisztáznunk kell néhány ellenvetést. Például azt a kérdést, hogy egyáltalán érzelemnek tekinthetők-e, vagy valami másnak, mondjuk állapotnak. Továbbá mennyiben értelmezhetők érzelemként, mármint nem megfigyelőközpontú, hanem „csak" empatikus narratív szinten, hisz a befogadóban csupán annyiban kelthetők fel, amennyiben azonosul az elbeszélés szereplőivel, és velük közösen éli át a szeretetet vagy a szerelmet. Egyik barátom, a kultúratudomány jeles képviselője egyszer azt állította, hogy fülig beleszeretett Neytiribe a 2009-es *Avatar* című filmből.

Az első kérdésre egyszerű a válasz, ha részben szimpla fogalmi és definíciós elhatárolásról van szó. A szeretetet és a szerelmet, amellyel a tudományos érzelemkutatás sokáig meglehetősen mostohán bánt,[233] és képtelen módon éppen azért nem tekintett „alapérzelemnek", mert „cselekményként", tehát narratívaként viselkedik,[234] ma már széles körben valódi és központi emóciónak ismerik el.[235] Tartóssága miatt néha állapotnak és nem érzelemnek minősítik. De még a kapcsolatok meglehetősen időtálló formái, mint például a vallásos istenszeretet vagy a gyermekeink iránt érzett szeretet is kialakul valamikor, és nem állandóan érezzük, hanem meghatározott pillanatokban éljük át. A kortárs pszichológia ezért hangsúlyozza a szeretetben és a szerelemben az időbeliséget, és ma már érzelemként tartja számon: a szeretet vagy a szerelem „egy másik emberhez (vagy emberekhez) fűződő kapcsolat kellemes és pillanatnyi megtapasztalása", illetve „pillanatnyi pszichológiai jelenség, amelyet két vagy több érintett személy egyszerre él át".[236] Tehát egy-egy időpillanatban érezzük, és ezek a pillanatok korábbi pillanatok és szekvenciák következményei. Ez azt is jelenti, hogy a pillanatnyiságot hangsúlyozó elbeszélések a narratív folyamattal párosulva felérhetnek a szeretettel vagy a szerelemmel.[237]

A második kérdésre adandó válasz elvezet minket annak pontosabb meghatározásához, mi a szeretet és a szerelem narratív érzelemként. Mi a szeretet és a szerelmes történetek narratív folyamata? És hogyan vesznek részt benne a megfigyelők? Hétköznapibban fogalmazva: mi történik, amikor romantikus történeteket hallunk? Miért érdekelnek minket mások szerelmi és szexuális kalandjai? Kézenfekvőnek tűnik különbséget tenni a szerelem és a szexualitás, illetve az aktust előtérbe helyező erotikus szövegek és a romantikus történetek között. Létezik azonban egy hosszú és népszerű irodalmi hagyomány, amelyben a szerelem és a szexuális aktus beteljesülése együtt jelenik meg: két ember közeledésének vagy újra egymásra találásának története a templomban vagy az ágyban ér véget. Ennek a narratívának fogok most utánajárni.

Valójában idetartozik a pornográfia is, mert még a pornográf ábrázolás sincs meg narratíva nélkül. Ez is a tipikus narratív mintát követi, és az akadályok legyőzését beszéli el, még akkor is, ha azok csupán zavaró ruhadarabok. És amint elnyerjük az érzelmi jutalmat, tényleg vége mindennek.[238]

Van azonban egy érdekes különbség a hétköznapi történetek és a fikció között (beleértve a filmeket és a pornográfiát is). Ha egy barátom

az új szerelméről mesél, az valóban nagy hatással van rám, de vajon azonosulok-e vele? Igen és nem. Ha túlságosan azonosulnék vele, akkor én is beleszeretnék ugyanabba az emberbe? Ilyen esetben egy csapásra riválisokká válnánk.[239] Ez mintha arra utalna, hogy a másik helyzetének közös átélésekor az empatikus komponenshez egy további dimenzió is társul. Az első és igencsak általános feltételezés szerint nagyban befolyásolja a szerelmet, ahogyan beszélünk róla.[240] A kérdés az, miként. Michel Foucault kitűnően érvelt amellett, hogy a nyugati kultúrákban az ókor óta történelmi fordulat következett be, amelyben a nemi érintkezés helyébe a róla való beszéd lépett.[241] Foucault ehhez kapcsolja az egész gondolkodását meghatározó gesztust: azt, amit beszéddel helyettesítettünk, valami más uralja, szabályozza és ezzel elnyomja, jelesül az úgynevezett „diskurzus". Foucault ezt a feltételezését többek között gazdag gyűjteménnyel támasztja alá, amely az erotikus aktus verbalizálása és differenciálása iránti növekvő érdeklődést bizonyítja. Ami egyúttal egy narratív gesztust is sugall: a testi szerelmet, a szexet el lehet mesélni. Ez visszavisz minket annak kérdéséhez, hogyan – és miért – mesélünk erotikus viszonyokról.

Kezdjük a fikcióval. Az évszázados ókori hagyományban gyökerező nyugati regény alapmodellje egyszerűen leírható „a szerelmes és házaspárok egymásra találásának, elválásának és újraegyesülésének sémájával".[242] A regénynek ez az alapsémája olyan erős, hogy elgondolkodtató, nem szorítja-e háttérbe Joseph Campbell *Az ezerarcú hős* (1949) című művének archetipikus (férfiközpontú) sémáját, amelyben a hős többnyire magányosan indul kalandra, hogy aztán meggazdagodva térjen vissza.[243]

A (szerelmes) regényekben két narratív szerkezeti elemet emelhetünk ki: az ellenállás legyőzését és a szerelmesek egyesülését. A nyugati irodalom nagy szerelmes regényeiben az ellenállás rendszerint társadalmi akadályok formájában áll a szerelmesek útjába. Amornak és Psychének a féltékenységen kell úrrá lenniük, Rómeót és Júliát a családjaik gátolják, Hamupipőkét a mostohája, sok más nagy romantikus történet pedig a királyfi és a királylány társadalmi kihágását mutatja be, amikor nem nemesekbe, hanem az egyszerű nép fiába vagy leányába szeretnek bele. A séma a 19. században is fennmaradt, de a legyőzendő ellenállás egyre inkább azoknak a szereplőknek a lelkébe került át, akiknek a korlátoltságukat vagy a félreértéseiket kellett leküzdeniük, mint például Elizabeth Bennetnek és Mr. Darcynak Jane Austen regényében. Még

Casanova hódítástörténetei is hasonló formát öltenek. Casanova azt az élősködő stratégiát követi, hogy felkínálkozik a választottjának. Szíve hölgyét gyakran szorult helyzetben találja, például egy erőszakos szerető zaklatja vagy egy ellenséges intézmény elnyomja, vagy pedig Casanova csak elhiteti vele, hogy elnyomja. Ebben a helyzetben aztán az odaadó barát szerepében tetszeleghet, és beférkőzhet a hölgy bizalmába. A nő hálája a férfi látszólagos önzetlenségéért csapdává válik.[244] A bizalmasból a nő oldalán egyszeriben haszonleső szerető lesz. De ebben az esetben és Casanova ármánykodása ellenére is a narratív minta az elválás és újraegyesülés formáját követi, mert Casanova a választottját készségesnek ábrázolja,[245] az ellenállást pedig a régi, féltékeny szerető (vagy a kellemetlenkedő intézmény) számlájára írja, akit kettejüknek kell legyőzniük.

Eddig a megfigyelő érdeklődését a cél, vagyis az (újra)egyesülés adaptálása és elérésének módja kötötte le, ami a feszültséggel és a siker nyújtotta megelégedéssel függ össze, ám nem közvetlenül a szerelemmel. Ez azonban megváltozik, ha hozzávesszük az (újra)egyesülés és az egymásra találás alakját a történetben, mert nem akármilyen ellenállás szűnik itt meg, hanem az, amely az erotikus egyesülés útjában állt. Narratív szempontból mi a különleges az erotikus együttlétben? Sok minden, beleértve a megfigyelő testi reakcióit, például a bőre bizsergését és a pulzusa megemelkedését. A szerelmes együttlétek sosem hagynak minket hidegen, mindig hatással vannak ránk. Az egész fiziológiánkra, még a szaglásunkra és a tapintásunkra is.[246] De hozzátartozik a narratív szereplők státuszának megváltozása is. Az egyesüléssel és az egymásra találással a szereplők megszűnnek azok lenni, akik voltak: mostantól egy párt alkotnak, és a régi énjük a múlté. Ezzel kiteljesedtek: elérték a rendeltetésüket, és beleolvadtak az új egységbe. Az átmenet rítusa visszafordíthatatlan. A szerelmi egyesülés narratív szempontból világos befejezést jelent. Ezért sok romantikus elbeszélés itt, a *happy end*nél ér véget. Az olvasó visszavonulhat, vagy új viszonyt kell kialakítania a már megváltozott szereplőkkel. (Az egyik szereplő gyakran jobban feloldódik az erotikus egyesülésben, mint a másik. Létezik egy erős hagyomány, amely főleg a női karakter életét ábrázolja a házassággal befejezettnek, míg a férfira újabb kalandok várhatnak. Idesorolható a „bukott nő" motívuma is, amelyben évszázadokon át, de bizonyára mindmáig erős elnyomó erő fejeződik ki, mert annak az elképzelésnek ad hangot, hogy a házasságon kívüli alkalmi nemi érintkezés a nő egész lényéről mond el valamit. Megvan azonban ez az aszimmetrikus séma a férfi főszerep-

lők esetében is, például ha egy nő a kívánatos férfit – a milliomost, az agglegényt, az örököst, a hőst stb. – az ujja köré csavarja, csak szexista leértékelés nélkül.)

A *happy end*del elérkeztünk a szerelem valódi narratív érzelméhez: a testi izgalom együtt jár a narratív szereplők körvonalainak feloldódásával. Mindkettő visszaveti a megfigyelőt önmagába, és elbocsátja a narratívából. A szereplők lehetőségeinek ígérete beteljesült, ami egyszerre csúcspont és befejezés. Elszakadhatunk tőlük, magukra hagyhatjuk őket. A szerelem narratív érzelme tehát abban áll, hogy az olvasó a szereplők felajzottságából a saját életébe csúszik át. Ez történhet romantikusabb vagy erotikusabb módon. A közös átélés empatikus dimenziója és a szereplőkétől eltérő érzelmi reakciók narratív dimenziója itt találkozik. Ezért aztán nem csoda, hogy a romantikus történetek a világ legkedveltebb narratíváinak számítanak.

ÖSSZEFOGLALÁS

Az emócióknak és az érzelmeknek számos fontos funkciójuk van, amelyek evolúciós szempontból hozzájárulnak az életben maradásunkhoz. Ilyen a kifejező-kommunikatív dimenzió: a mai emberekhez hasonlóan a sztyeppén élő őseink is ki tudták fejezni az érzelmeiket, és jelezték a társaiknak, mire van szükségük. Aki sír, annak segítenek. Aki hangot ad a szerelmének, az párt talál. A belső érzelmeknek fontos irányító szerepük is van, amely közvetlenül jelzi, mit kell tennünk: megközelítsünk vagy kikerüljük valakit (appetitív vagy averzív hozzáállás)?[247] Az érzelmek gyorsabbak és hatásosabbak, mint a megerőltető racionális számítások.[248]

Ennek a fejezetnek az a tézise, hogy létezik a kifejezetten narratív érzelmeknek egy csoportja, amely a narratív gondolkodást jutalmazza. Mindegyik más-más módon teszi ezt, de közös bennük, hogy narratív gondolkodásra ösztönöznek. A narratív gondolkodás pedig a túlélés szempontjából számos előnnyel jár, amely a jobb emlékezetben, a tervezésben és a tájékozódásban, valamint az esetleges depresszió és trauma leküzdésében nyilvánul meg.[249] Ha hozzávesszük a történetmondás kollektív dimenzióját is, akkor segíti a csoportalkotást (a kohéziót és a koordinációt), valamint az információ- és tapasztalatcserét (a tanulást) is.[250] Ezzel a narratív érzelmek hozzájárulnak az életben maradásunkhoz.

E tézisnek, amely szerint a narratív érzelmek a narratív gondolkodást jutalmazzák, három aspektusát kell e helyütt megemlítenünk. Először is, az elvárt jutalom arra serkent, hogy belemerüljünk egy epizódba. Ehhez ezeket az ösztönzőket természetesen bizonyos folyamatokhoz kell társítani és be kell gyakorolni. Ez azt jelenti, hogy meg kell tanulni a konkrét narratív folyamatokat, amelyek a különböző kultúrákban nagyon eltérők lehetnek. Nem minden narratív befejezésnek – például egy melodráma keltette keserédes érzésnek vagy a nosztalgiának – van értelme egy gyerek vagy egy másik kultúrából érkező bevándorló számára.

Másodjára, számos itt leírt jutalmazó folyamat mutatja, hogy az érzelmek *szerkezetileg* kapcsolódnak a narratíva végéhez. Ha mondjuk a jó embereket a megelégedés és az elégtétel erkölcsi érzésével jutalmazzák, a kezdet (ezen emberek jó cselekedetei és jó szándéka) összhangban van a (jutalmazó) befejezéssel. Az, ami az elején elkezdődött, a várakozásoknak megfelelően ér véget. Ilyen esetekben az érzelmek tehát egy kognitívan felismert narratív rendből vagy struktúrából erednek. Ez arra utal, hogy a jobb narratív képességek és a pontosabb narratív emlékezet egyértelműbb epizódhatárokkal (hol ér véget valami) és világosabb érzelmekkel jár együtt. A meghatódásban is definiálható egy ilyen strukturális elem, mégpedig ott, ahol a perspektívák közötti váltogatás meghatódásként válik érzelemmé. A meglepetést pedig az események megváltozott perspektívája okozza.

Harmadrészt, a megfigyelő vagy a hallgató a narratíva tényleges érzelmi ágense. Ez az aspektus elég egyértelmű, de nem árt még egyszer hangsúlyozni, hogy ne tévesszük össze a szereplőt és a megfigyelőt. A szereplők többnyire nem tudják, hogy egy narratív folyamat részei.

A további narratív érzelmeknek, amelyeket itt csak példaként említettünk, se szeri, se száma. Közéjük tartozik a már tárgyalt diadalon, csodálkozáson, megelégedésen, meghatódáson, meglepődésen, szereteten és szerelmen kívül a tragikus elbeszélések által kiváltott emelkedettség vagy a különösen hosszú és izgalmas történetekben jelentkező megváltás is. Eddig nem említettük a feszültséget, mert valószínűleg nem a narratív gondolkodás jutalmaként jelenik meg (vagy csak annyiban, amennyiben felrázza a hallgatót a letargiából és az unalomból, de erre amúgy is visszatérünk a hatodik fejezetben egy másik gondolatmenetben). További kutatások még bővíthetik az eddig tárgyalt listát. Christiane Voss a *Narrative Emotionen* (Narratív érzelmek) című könyvében már megkísérelte az érzelmeket az irodalomtudomány központi tárgyává tenni.[251] Sianne

Ngai pedig kidolgozta a narratív érzelmek elméletét, amely a nagy vagy normális érzelmeknek egy minden esetben világos befejezést előkészítő narratív folyamatot rendel alá.[252] Ngait azok az érzelmek érdeklik, amelyeket ő csúnyának nevez, vagyis az akkor megjelenő érzelmek és hangulatok, amikor egy nagy érzelem normális lefolyása megszakad. Csúnya érzelmek akkor keletkeznek, amikor a cselekvési lehetőségek megszűnnek (*suspended agency,* „felfüggesztett cselekvés"[253]), és nincs mód a katartikus befejezésre. Ezért a csúnya érzelmek, amelyeket Ngai a kapitalizmushoz köt, stagnálnak („narratív sztázis"[254]), és nem engedik meg az emocionális elutasítást vagy megváltást. A félelem például egy külső tárgyra irányuló, egészséges, nagy érzelem, ezzel szemben az szorongás csúnya érzése Ngai szerint a kapitalizmus alaphangulataként nem ismer világos külső tárgyat; ezért nem is győzhető le.[255] Az irigység, amely szintén csúnya érzés, az egyenlőtlenségre adott reakció, de nem eredményez reális kiegyenlítődést.[256] Ngai ezen érzelmek politikai és kollektív dimenzióját emeli ki, és a produktív oldalukat akarja megtalálni. Például műalkotások célja is lehet, hogy a kritikus szemlélet ösztönzése érdekében ilyen érzéseket váltsanak ki.[257] E könyv szempontjából azonban ezek a tézisek azért különösen érdekesek, mert az olyan csúnya érzelmek, mint a paranoia, az irigység, a szorongás vagy a faji megkülönböztetettség *(animatedness),* elrontott narratív ívekről és terméketlen, elsorvadt vagy zavaros narratív gondolkodásról árulkodnak. Mi történik, ha a narratív érzelmi íveink nem érnek véget?

Martha C. Nussbaum „politikai érzelmei" is hasonlóképpen értelmezhetők.[258] Az olyan pozitív és produktív érzelmekkel, mint az együttérzés, a jó értelemben vett hazafiasság és a szeretet (az „erős lelki kötődés olyan dolgokhoz [...], amelyeket az akaratunk nem irányíthat és ellenőrizhet"[259] értelmében), olyan negatív érzelmek állnak szemben, mint a szégyen, az irigység, az undor és a félelem, amelyek megzavarják a pozitív érzelmeket és megszakítják a lefolyásukat. Az említett tanulmányok minimális konszenzusa szerintem az, hogy a véget érő narratívák pozitív dimenzióval rendelkeznek, és ennyiben jutalmazó hatást gyakorolnak.

5. A NARRATÍVA MINT A VÁLSÁGRA ADOTT VÁLASZ

Az érzelmek megjutalmaznak minket a narratív gondolkodásunkért. Az érzelem számunkra a répa, amit kergetünk, amikor magunkra vesszük a narratíva igáját. Reménykedünk benne, hogy a végén megszerezzük, és buzgón dolgozunk rajta, hogy a narratíva megfelelő fordulatot vegyen. Gyakran még rossz vagy kellemetlen történeteknek is sikerül ilyen csavart adnunk, és képesek vagyunk átalakítani őket. Egyszer csak életünk kínos epizódjait is humorral tudjuk előadni, és a nevetés felszabadít.

Az előző fejezetben álmodozó, fantáziáló, emlékeket előhívó és átalakító, barátaik lebilincselő történeteit hallgató vagy könyveket olvasó emberek személyes tapasztalataival foglalkoztunk. Ezek többé-kevésbé egyéni élmények az egyes emberek fejében. A narratívák azonban egyéneken túlmutató hatást is kifejthetnek, és *nagy narratívákként* alakíthatják a kollektív tapasztalatokat és elvárásokat. Sehol máshol nem érhető ez olyan egyértelműen tetten, mint a válságok kollektív narratívájában. Ez a fejezet az érzelmi jutalmazási struktúrák fentebbi elméletére épül, és a válság legyőzését ilyen jutalomként értelmezi. A jelenséget elsősorban szeptember 11. és a koronavírus-járvány példáján mutatom be.

MI A NARRATÍVA?[260]

Korunk egyik gyakran használt, de ritkán definiált fogalma a narratíva. Általában a hiányát fájlalják, például amikor arról beszélnek, hogy Európának jobb narratívára lenne szüksége. Norman Ächtler úgy fejezte ki magát, hogy a narratíva „rugalmas szóhüvely", amelyet a „szemantikus meghatározatlansága" tüntet ki.[261] Ez a megfogalmazás azonban senkit

se tévesszen meg a narratíva erejét illetően. Albrecht Koschorke különbséget tesz az egyéni elbeszélések és a nagy narratívák között, amelyek „gravitációs hatást" gyakorolnak, és az elbeszélés más formáit állítják pályára maguk körül.[262] Ezzel a narratíva egyik fontos aspektusát ragadja meg, nevezetesen a kollektív szuggesztív erejét, amely közös formát vagy „alapmintát" kölcsönözhet a sok egyéni elbeszélésnek.

Hogy néz ki a narratívának ez a közös alakja? Erre a kérdésre általában nem annyira a forma, mint inkább a funkció meghatározásával szoktak válaszolni. Rendszerint orientációs funkcióját emelik ki, de az erkölcsi irányító szerep is fontos vonás, mivel sok narratíva rendelkezik morális jutalmazási vagy büntetési struktúrával.[263] Ugyanakkor lényeges szerepet játszik az egyéni és kollektív identitás kialakulásának folyamatában is, ahogy arra már Durkheim is felhívta a figyelmet a közösség megszilárdulását szolgáló rituálék vizsgálata során. Amikor például Poggio Bracciolini 1455-ben kiadta Tacitus *Germaniá*jának korábban elveszett szövegét, az közös identitást kölcsönzött a német nyelvű országoknak, mivel most már egy nyilvánvalóan rendkívül művelt és bölcs nép utódainak tekinthették magukat.[264] A *Germania* narratívává válhatott a kora újkor emberének fejében, aki az összetartozás és – kifelé fordulva – a más országokkal szembeni önérvényesítés igényét vezette le belőle. A kollektív értelemalkotásból rendszeresen kimutatják a narratíva egy másik funkcióját is. Ächtler „komplex [...] szándékos és evaulatív, önmagában értelmesen lezárt narratív egységként" határozza meg, amely „konzisztens jelentésstruktúrát és legitimáló, értelemalkotó teleológiát biztosít".[265] A lehetséges funkciók sokfélesége (mint például a tájékozódás, az identitásképzés, az értelemalkotás és a legitimáció) megint csak azt jelzi, hogy a narratíva fogalma nincs világosan körvonalazva, mert valóban rendelkezhet mindegyikkel.[266]

Közelebb jutunk a megértéshez, ha figyelembe vesszük, hogy narratívák azért léteznek, mert szükség van rájuk. Mégpedig azon oknál fogva, mert hozzájárulnak a válságok leküzdéséhez, és nem pusztán ábrázolják azokat. A narratíva nem csupán a krízis leírása, hanem a legyőzésének is része. A tézist így fogalmazhatjuk meg: *a narratívák a válság megoldásának végkifejletét kínálják.* Ezért olyan szükséges és kollektíven hatásos elbeszélésként tárgyaljuk őket, amely egyértelműen hozzájárul a válság leküzdéséhez vagy átalakításához. Hogy ez a terápiás hatás mennyiben érinti az érzelmeket, azt később fejtjük ki. Ha a tézisünk helytálló, akkor azt is megmutatja, hogy gyakran hiábavaló jobb narratívát követelni:

nem minden vállalatnak van szüksége narratívára, még akkor sem, ha a marketingosztály azt szeretné. A fő tézis alapján négy elvárás támasztható a kollektív narratívával szemben:[267]

1. A narratíva maga is része a válság leküzdésének (a narratíva elér és nem csupán leír valamit).
2. Az érzelmi ívek fontosabbak, mint a kauzális ívek (de természetesen kéz a kézben járhatnak).
3. A narratíva (esetlegesen új) identitást kínál az érintetteknek.
4. A narratíva felidézi annak lehetőségét, hogy minden másként is alakulhatott volna, ugyanakkor bebetonozza a felkínált folyamatot.

Ezen követelmények alapján megállapíthatjuk, hogy a kollektív narratíva szerkezete közel áll az előző fejezetben leírt érzelmi jutalmazási struktúrához. A válság leküzdése és egy világos pozíciókkal rendelkező folyamat lehetőségének biztosítása minden bizonnyal megkönnyebbülést hoz, és ezért arra ösztönöz, hogy belemerüljünk a történetbe.

A VÁLSÁG LEZÁRÁSÁNAK NARRATÍVÁJA – SZEPTEMBER 11. PÉLDÁJA

Hogyan tudnak a narratívák leküzdeni egy válságot? Segíthet, ha megvizsgálunk egy konkrét esetet. Közvetlenül az Egyesült Államokban 2001. szeptember 11-én elkövetett terrortámadások után az események egy olyan ábrázolása jelent meg az amerikai médiában, amely az elkövetkező hónapokban, sőt években bámulatos konzisztenciára tett szert, ezért a kollektív narratíva megnevezés több mint találó rá. A *The New York Times*-féle napilapoktól kezdve a bulvársajtóig mindenki átvette, megjelent a televíziós tudósításokban, és évekre a gombamód szaporodó dokumentumfilmek és a látványos, nagy példányszámban kiadott és kelendő fényképalbumok összeállításának vezérmotívuma lett. A narratíva, mely „gravitációs hatása" révén magához vonzotta az amerikai médiát, elképesztően közel áll a freudi traumaterápia narratívájához. Ám ez nem azt jelenti, hogy Freudnak bebizonyosodott az igaza, hanem sokkal inkább azt, hogy a trauma kodifikációja olyan mintává vált, amelyet a médiamunkások, körükben a hollywoodi filmesekkel, észben tartanak, amikor történetet mesélnek el. Az eseményeket az áldozatok szemszö-

géből ábrázolták, aminek során a sokktól és az ismétléstől a feldolgozásig és az emlékezésig tartó sorrendet követték. Egyúttal ritualizálták is a történések menetét, vagyis kollektív receptként írták fel: az elején az áldozat állt, a végén pedig a közösség gyógyulása és felemelkedése. A fényképalbumok képsoraitól számos médium narratív feldolgozásáig mindenhol a következő konkrét sorrendet figyelhetjük meg:[268]

1. Az észlelési folyamatot túlterhelő traumatikus sokk (egyes szám első személyű észlelés, a lángokban álló ikertornyok képei, rémület az utcán álló emberek arcán, hirtelen hangos robbanások).
2. Áldozatok, veszteségek, szenvedés.
3. A sokk megismétlése, feldolgozásának kezdeti lehetetlensége, önkéntelen emlékezés.
4. A zavarodottság állapota a trauma jelenje és múltja között, a traumatikus események utóhatásai (porfelhők, zavart arcok).
5. Kivételes hősök, akik képesek voltak cselekedni (tűzoltók, akik a menekülők között bátran és határozottan berohantak a katasztrófa helyszínére).
6. Az áldozatok gyógyulásának és megerősödésének hangsúlyozása (hozzátartozók, vigasz).
7. A gyógyulás mint emlékezés: a múltbeli események „helyes" felidézésének és ezáltal lezárásának kísérlete. A múlt és a jelen elválasztása egy „membránnal" (lobogók és gyertyák az ikertornyok romjain).
8. Kollektivitás, az emlékek ritualizálása (gyűlések).
9. Szimbolizálás és totemizálás (megint az Egyesült Államok zászlaja).

A freudi traumafeldolgozás abból indul ki, hogy a trauma erősen roncsolja a tudat működését, mert az már nem képes különbséget tenni jelen és múlt között. A tudatot a membrán metaforájával írja le, amely a tudattalant védi: rendes körülmények között elhárítja az élményeket, és csupán elmúltként teszi őket felidézhetővé. Trauma esetén a membrán megsemmisül, így a külső benyomások közvetlenül behatolnak a tudattalanba, jelen és múlt nem különül el, és az elmúlt események „traumatikusan" jelen maradnak a hallucinációkban és a *flash back*ekben, az önkéntelen visszaemlékezésekben (Freud ismétlési kényszerről is beszél). A gyógyulást az emlékezetmunka jelenti: az eseményeket elmúltként kell felismerni és lezárni, a jelen és a múlt közötti membránnak ismét áthatolhatatlanná kell válnia. Egy trauma áldozata akkor gyógyul meg, ha úgy tudja elmesélni az esemény történetét, hogy annak van eleje, közepe és vége, mert csak így válik el ismét a jelen a múlttól. Szeretném hangsúlyozni, hogy itt nem Freud elméletének helyességéről van szó, hanem az általa létrehozott rendezési mintáról. Szeptember 11. bemutatása a médiában ezt a mintát követi, és tovább is fejleszti, amikor performatívan jeleníti meg: a támadások szörnyű képsorainak megmutatásával maga is traumatikussá válik. A fényképeken szereplő emberek zavart arckifejezésében a sokk feldolgozatlanságának pillanatát ragadja meg és mélyíti el, az ismétlési kényszer részévé válik. És mindenekelőtt terapeutaként ajánlkozik: ezeknek az embereknek azért van szükségük a médiára, mert az terápiás narratívát kínál nekik segítségül. A memorizációt a válság leküzdéseként jeleníti meg. A közös irtózat és a halottakról való megemlékezés stopfunkcióval is rendelkezik, amely elbocsátja a megfigyelőt.

A memorizációt többnyire kollektív eseményként jelenítik meg. A közös emlékezést, például gyertyák gyújtását és zászlók kitűzését a támadások helyszínein, a veszteségek feldolgozására használják. Több médiumban a traumatikusnak értelmezett támadástól a spontán emlékművek felállításáig és a zászlós ünnepségekig tartó folyamatot az események szilárd meneteként ritualizálják. Eszerint a válságot akkor győzzük le, amikor felállítjuk az emlékműveket. Figyelemre méltó módon ezek a narratív és médiaábrázolások maguk is az emlékezés művei, mivel a múltat mutatják be. Ennyiben állíthatják magukról, hogy a válság terápiájának és gyógyításának részei. A *The New York Times*t például, amely azzal a vállalásával hívta fel magára a figyelmet, hogy minden áldozat életrajzát feldolgozza, valószínűleg ez a tudat vezérelte. Joggal dicsérhetjük és becsülhetjük, ha az áldozatok életrajza hozzájárul a humanizálásukhoz, amely rádöbbenti az olvasót a támadások okozta mérhetetlen szenvedésre. Nem üres számokról van szó, hanem emberekről, illetve a hozzátartozóikról, akiknek tönkrement vagy megrendült az életük. Ugyanakkor kritikusan is szemlélhetjük, mert a lap és a többi médium olyan szerepet oszt magára, amely nem illeti meg: a terapeuta szerepét. Olyan viselkedést alakít ki a médiafogyasztókban, amely kiszolgáltatja őket a médiának.

Sok minden gyanús itt, nem csupán az amerikai zászló kitűzése és a trauma gyógymódjaként eladott hazafiasság. Az áldozati dimenzió kizárólagos hangsúlyozása természetesen felveti azt a kérdést is, hogy az Egyesült Államok nem csak tisztára akarja-e mosni magát ebben a nar-

ratívában, hisz korábban maga is elkövetőként lépett fel a Közel-Keleten és Afganisztánban, ahogy erre Noam Chomsky rámutatott.[269] Szintén nyugtalanító, ahogy a média terapeutaként propagálja magát, mert ezzel terápiára szorulónak és mintegy kiskorúnak minősíti a közönségét. Azt sem szabad elfelejtenünk mindeközben, milyen más narratívák jöhettek volna még szóba. Például a kollektív paranoia vagy depresszió. Vagy még aggasztóbb változatként – amellyel lehetett is találkozni szeptember 11. után, és amelyet Bush elnök népszerűsített – a bosszú története, melynek célkeresztjébe Oszáma bin Láden és Afganisztán került, és amely csak megtorlással és pusztítással végződhetett.

E példa alapján két szempontot kell kiemelni: a válság narratívája nem pusztán rendszerezi és teleologikusan a krízis legyőzésére hegyezi ki az eseményeket, hanem maga is része ennek a leküzdésnek. Szeptember 11. esetében például az emlékezés terápiájaként jelent meg. Ezenfelül a narratívák (új) identitás felkínálásával stabilizálhatják a megrendült öntudatot, vagy (új) magyarázatokat és példaképeket adhatnak. Nem minden válságot győzünk le ugyanakkor narratívan, és nem minden válságnak kell új narratívákat eredményeznie. Gerhard Lauer például amellett érvel, hogy a sokat emlegetett 1755-ös lisszaboni földrengés a pusztító hatása ellenére a feltételezésekkel szemben nem hozott létre új narratívát, hanem egyszerűen beépült a büntetés teológiai mintázatába.[270] Mindazonáltal persze a bűnösök megbüntetésének teológiai sémája is terápiás narratíva, amely a maga szörnyűségével elhiteti a jámbor keresztényekkel a világ hátborzongató igazságosságát.

NARRATÍV TERÁPIA

Hogyan néz ki a kollektív válságnarratíva terápiás dimenziója? Mi módon járulnak hozzá a narratívák a válság leküzdéséhez? Az egyéni és a kollektív narratívák terápiás aspektusa bizonyára ősidők óta közvetlenül az elbeszélések fejlődéséhez kötődik, és olyan szorosan egybefonódik vele, hogy értelmetlen lenne a terápia kezdetét a modern gyakorlatokban, például a freudi pszichoanalízisben vagy a narratív orvoslásban keresni. A narratívák sokkal inkább struktúrájukból fakadóan terápiásak, mert magyarázó, integratív, feloldó és érzelmileg jutalmazó jellegűek.[271] Minden bizonnyal fontos szerepet játszanak ebben a mítoszok és a vallásos történetek is, amelyek a cselekedetek és az élmények jelentőségét

példázzák az egyénnek, és lehetővé teszik, hogy a részesedjen belőlük.[272] Feltételezésem szerint a különösen narratívan gondolkodó emberek felkészültebbek a válságok mentális dimenziójának feldolgozására. Lehetséges, hogy eleinte mélyebbnek látják a krízist, mint mások, ezért jobban megszenvedik, ugyanakkor nagyobb valószínűséggel tudják átalakítani és beépíteni az életükbe.[273] Így a következő gondolatok nem annyira terapeutáknak szólnak, mint inkább azoknak, akiket érdekel a narratívák hatása a kollektív gondolkodásban.

A továbbiakban a válságok narratívák segítségével történő legyőzésének kollektív eredményességével foglalkozunk. Gustav Freytag piramisában a válságnarratívák teszik lehetővé az aktívból a passzív vagy a passzívból az aktív átélésbe való átváltást.[274] A válságnarratíva egy második eseménysorral nyújtja el a krízis drámáját, és egy eseményből kettős drámát csinál. Az benne a terápiás, hogy az elbeszélés folytatódik. A pusztító katasztrófa mindenek ellenére nem jelent végpontot. Elmesélhető, és ezzel megerősíti az elbeszélői pozíciót – válság utáni perspektívából. Az elbeszélőnek nem egy nyulat kell előhúznia a cilinderből, és nem azzal kell hitegetnie a közönségét, hogy minden olyan szép és jó, mint az a selymes bundájú kis állat. Már puszta jelenléte is arról tanúskodik, hogy a narratíva nem lép ki a formai keretek közül (az igazi katasztrófa az lenne, ha már nem lehetne elmesélni). E tekintetben a terápiás narratíva egy második narratíva, amely a válság eseményeinek első narratíváját követi. Persze naiv dolog lenne kronológiai sorrendet feltételezni a kettő között. Csak a második (terápiás) narratíva adja meg a válságesemények első narratívájának a formát. Itt is érvényesek Goethe már idézett szavai, amelyek szerint „kellemes számos akadályra visszaemlékezni".

A második narratívának nem kell *happy end*del végződnie. A 2008-as gazdasági világválság nem érhetett boldog véget. Van azonban egy kollektív narratíva, amely akkoriban nagyon gyorsan elterjedt, és a gátlástalan, kapzsi, kétes kölcsönöket és jelzáloghiteleket nyújtó amerikai bankárokban találta meg a felelősöket. Ez esetben már annak is terápiás hatása van, hogy az elbeszélők megnevezik a bűnösöket, mert a nevesítés és a leleplezés egyenlő a büntetéssel.

Ezekben a narratívákban egyértelmű az aktívból a passzív vagy a passzívból az aktív átélésbe való átváltás. A szeptember 11-i támadásoknál „Amerika" először a passzív és traumatizált áldozat, aki aztán ismét aktív pozícióba küzdi magát. Hasonló a helyzet a 2008-as gazdasági

világválságnál. A világ az áldozat, ám a bűnös megnevezésével aktívan revansot vesz. A gazemberek, azaz a bankárok pedig passzívan viselik a szégyent.

Természetesen egyáltalán nem mellékes az ezt követő jogi felelősségre vonás sem. Miközben ezeket a sorokat írom, 2021 telén, éppen a csaló Theranos-alapító Elizabeth Holmes bírósági tárgyalása zajlik. Holmes beruházók hatalmas befektetéseiből alapította cégét, és azt állította, hogy az általa fejlesztett eszközök rendkívül költséghatékonyan képesek orvosi diagnózisokat felállítani. Aztán kiderült, hogy ez hazugság, és amikor más gyártók hagyományos, drágább eszközeivel ellenőrizték a vérvizsgálatok eredményeit, világossá vált, hogy cége sok esetben meghamisította az eredményeket. A milliárdossá vált szélhámos a vádlottak padjára került. Az ügy azért kavar nagy port, mert sok mindenre példát szolgáltat: a legmagasabb szintű gátlástalan csalásra, a Szilícium-völgy kultúrájára, másfelől a médiumok feltehető szexizmusára, amelyek ezt az esetet sokkal erőteljesebben dramatizálják, mint férfi csalók hasonló ügyeit. Az ilyen példaértékű esetek terápiás lehetőségeket rejtenek. Itt például a kollektív narratíva dimenziója nemcsak az általános figyelem és a sztárügyvédek színre lépése miatt érhető el, hanem azért is, mert paradigmatikusan a befektetői kapitalizmus kísértését mesélik el és tárgyalják. A válság maga a kapitalizmus, és ehhez jön egy második dráma, amelyben a kapitalizmus korábban aktív alanya az ítélet passzív tárgyává változik (a Freytag-féle átváltás mozzanata). Az is a tárgyalás témájává válik, hogy létezik-e olyan narratív instancia, amely képes tárgyalni ezt a kapitalizmust, és van-e remény a narratív terápiára. Az a dráma, hogy lehetséges-e elbeszélői pozíció, és van-e hatalma az események felett.

A narratív terápia a narratívába veti minden reményét: abban bízik, hogy a narratíva képes megfordítani és úgy átfogalmazni a korábbi eseményeket, hogy a válság egy koherens eseménysor része legyen. Ez különböző módokon valósulhat meg. Röviden felvázolunk négy eltérő stratégiát.

1. *A cselekmény szintjén fordulat következhet be.* Ennek során a korábbi esemény nem fordul a visszájára – ami bizonyára lehetetlen is lenne, mert az események valóban megfordíthatatlanok[275] –, de feltűnik egy másik, váratlan jövő. Ez történhet példaértékűen is, ahogy Holmes ügyében. A kapitalizmus igazságtalanságaira természetesen nincs egyszerű terápia, de egyes esetekben lehetséges a kiegyenlítődés. A példaszerűen történő terápia egy másik esete olyan narratívákat vonultat fel, amelyek

egy egyéni sorson keresztül mutatják be, hogyan mehet tovább minden számtalan katasztrófa után is, és hogyan sarjadhat új élet a romokon. Sok sikeres hollywoodi történet indul így, például a *Csillagok háborúja* mesefolyama, amely egy sivatagi menedékhely szórványos településein kezdődik, és apránként vezeti rá a nézőket, hogy a gonosz birodalom győzelme utáni világban vannak (legalábbis a történet 1977-ben elsőként vetített részében, amelynek később megírták az előzményét).

2. *Az elbeszélői hang olyannyira jelenvalóvá válhat, hogy már önmagában is akkora erőt képvisel, amely jelzi, hogy a válság nem a vég, hanem az elbeszélés révén legyőzhető.* Ez a helyzet az elbeszélés sok intézményesített gyakorlatában, például az igazságszolgáltatásban és a vallási párbeszédben.[276] A törvény és az isten szava szintén elbeszélői hang, amely végérvényes narratívát mutat be, és szankciókat osztogat. Az elbeszélői hang és funkció erejét a média is felhasználja, amikor kommentárjaival elnyomja a bemutatott tényeket. A minket érdeklő esetekben azonban nem az a helyzet, hogy az intézmények vagy a médiumok egy egyszerű záró kommentárt fűznek hozzájuk, hanem az, hogy az egész ábrázolásnak formát kölcsönöznek, mely a végső (vagy előzetes) ítéletre koncentrál.

Elizabeth Holmes ügye ezt is szemlélteti. A különböző kommentátorok véleménye szerint a felemelkedés és bukás e története vagy párját ritkító és orvosi szempontból veszélyes csalás, amelyben Holmes terhessége is csak a per késleltetését szolgálja, vagy egyszerű boszorkányüldözés, amelyben a női cégalapítót más mércével mérik, mint férfi társait, akik ép bőrrel ússzák meg a hazudozásaikat. Mindkét esetben az elbeszélői hang határozza meg az ábrázolást, és az események felett állónak képzeli magát, a közönségnek pedig olyan erőpozíciót tulajdonít, amelyből kétségtelen ítéletet hozhat.

Az erős elbeszélői hangok ugyanakkor nincsenek a fennálló, elismert intézményekre (jog, vallás) vagy az intézményesített gyakorlatokra (kritikus média vagy tudomány) utalva. Sokkal inkább a befogadók és a gyártók fejében maguk is *intézményesülnek.* Ez mindenekelőtt azt jelenti, hogy a hang instanciává válik, amely az adott ügyön, egy konkrét elbeszélésen vagy irodalmi művön túl is fennmarad és aktiválható. Egyszóval előhívhatom ezt a hangot, ábrázolhatok rajta egy viselkedésmódot, és így magyarázhatom meg azt magamnak.

Ezt a felismerést Gérard Genette narratológiája tette lehetővé, amely valószínűleg a mai napig a narratíva legnagyobb hatású irodalomtudo-

mányi elmélete (bár Genette más szavakkal írta le az elbeszélői hangot és pozíciót, mint én).[277] Aki például Tolsztojt, Flaubert-t, Virginia Woolfot vagy Thomas Mannt olvas, azt magával ragadja a hang, amelyet egyértelműen át tud ültetni a saját életébe: képes morális szemszögből nézni az eseményeket, mint Tolsztoj; cinikusan szemlélni, mint Flaubert; belső monológokat folytatni, mint Woolf; vagy elemzői pozíciót felvenni, mint Mann. Abban bízom, hogy olvasóim ezen a ponton meríteni tudnak a saját tapasztalataikból, amelyek túlmutatnak az én nyugati kánonon alapuló olvasmányélményeimen. A kortárs irodalom erős hangjai is érdekesek, amelyeket mindig egyértelműen az határoz meg, amit kizárnak. Michel Houellebecq nem ad teret a szereplőinek, hogy elismerjék más szereplők életről alkotott elképzeléseit. Sally Rooney szakít a következményelvűséggel, és megmutatja, hogy a mindenkori szereplők hangja hirtelen elfúlhat, és váratlanul olyasmit tehetnek, amit korábban kizártnak tartottak. Daniel Kehlmann a bukás szeretetének érzésére tanítja olvasóit, amikor kíméletlenül lerántja a leplet a szereplői élethazugságairól, hogy azok a végén álszentekként vagy szerencsétlen flótásokként álljanak előttünk. Ez a fajta irodalom arra bátorítja az olvasót, hogy továbbszője a történet szálait.

A környezetünkben élő erős személyiségek minden bizonnyal hasonlóképpen hatnak, és elbeszélői hangokként rögzülnek a fejünkben. A fontos döntések pillanatában eltűnődhetünk rajta, mit tenne a nagymamánk, a papunk vagy a kedvenc tanárunk. Sok esetben azonban nem is annyira arról van szó, mit tennének, hanem inkább arról, hogyan mesélnék el, mit tennének. Az etika az ilyen erős példaképek szerepét hosszú időn át a helyes viselkedés tanításában látta, ám az utóbbi évszázadokban meglehetősen elhanyagolták, és manapság már csak ritkán kerül elő az erkölcspszichológiában és egyéb diskurzusokban. A kollektív narratívában azonban pontosan ez történik: egyes közszereplők – a politikusoktól és az értelmiségiektől kezdve a celebekig és az influenszerekig[278] – hangja narratív példaként élhet a fejünkben. Nemcsak azzal befolyásolnak, amit konkrétan mondanak, hanem más módon azzal is, ahogy mi a beszédjüket magunkban folytatjuk, és ahogy kilábalunk velük a válságokból. Ijesztő módon egyesek fejében még mindig Donald Trump szól, és szolgáltat narratívát.

3. *A narratív eseményeket elrendezhetjük úgy, hogy már a sorrendjük is terápiás hatást fejtsen ki.* A narratív elemeknek jó eséllyel nem létezik olyan sorrendje, amelyet általában már magában terápiás hatásúként

fogadnak el. Ha viszont úgy rendezzük el őket, hogy legyen kezdetük, közepük és végük, vagy szerepeljen bennük az aktívból a passzív vagy a passzívból az aktív átélésbe történő átváltás, akkor olyan narratív ív rajzolódik ki, amelyet már önmagában is produktívnak, katartikusnak és felszabadítónak érzékelünk.[279]

4. *Traumatikus válságok esetén a krízis előadásokban és elbeszélésekben történő megismétlése azt a reményt kelti, hogy legközelebb jobban fel leszünk készülve, és nem ér minket trauma.* Elsőre meglepően hangozhat, hogy a narratív irodalom hamarabb fedezte fel a pszichológiai trauma (és a poszttraumás stresszzavar) jelenségét, mint az orvostudomány. Míg az 1800 körül zajló napóleoni háborúk orvosai férfiatlanságként diagnosztizálták, ha a katonák a véres csaták után olyan gyámoltalanok és traumatizáltak lettek, hogy képtelenek voltak visszatérni az életükhöz,[280] a klasszicizmus és a romantika írói Karl Philipp Moritzcal az élükön felismerték, hogy az erőteljes hatások olyan mértékben rányomhatják a bélyegüket egy emberre, hogy az a későbbi életében is hasonló eseménystruktúrákat lát, és akaratlanul újra meg újra átéli azokat.[281] Az irodalom ezzel egy olyan jelenséget fedezett fel, amely megelőzte a poszttraumás stresszzavar elemeit.

Újabb ránézésre világossá válik, hogy az irodalom művelői nagy karriert futhattak be a trauma ötletével, és ez a felfedezés vagy találmány igencsak kifizetődő az irodalmi üzletnek. Lehetővé teszi, hogy úgy alakítsák az elbeszéléseket, hogy a későbbi cselekvések a korábbiakra vonatkozzanak, és így biztosítsák a történetek koherenciáját. Egy ember sorsa sokkal zártabbá válik, ha a későbbi élete érdekesen felel meg a kezdeteknek, vagyis mintegy annak a visszhangja.[282] A traumanarratíva már Balzac *Isten veled!* című elbeszélésében is terápiás dimenziót nyer. Ebben a műben a szereplők traumaterápiára tesznek kísérletet. Egy fiatal nő a napóleoni háborúk egyik csatájában elszakad kedvesétől, majd elveszíti az ép eszét.[283] A fiatalember életben marad, ám a lány nem ismeri fel, ezért párja a gyógyulása érdekében számtalan statisztával újra megrendezi a hatalmas csatajelenetet, hogy az elválás pillanata a lány szemében jobb véget érjen. Ő valóban visszanyeri ép eszét, és felismeri kedvesét – ám az élmény intenzitása végez vele. A traumanarratíva képlete úgy néz ki, hogy az első szörnyű, átmeneti esemény (előbb ez, aztán az) az ismétlés során forgatókönyvvé vagy ok-okozati struktúrává válik (ez van, mert az volt). Máig ez számos krimi és hollywoodi film modellje, amelyekben egy szereplő „igazsága" egy gyerekkori jelenet vagy

egy traumatikus élmény ismétlésében rejlik. Az olvasók és a nézők csak a történet előrehaladtával tudják meg, mi történt az elején, ami magyarázatot ad a rejtélyes eseményekre, és egységbe foglalja a narratívát.

Mondani sem kell, hogy nem akarjuk lekicsinyelni a traumatizált emberek szenvedéseit azzal, hogy fikciónak állítjuk be. Olyan narratív szerkezetről van szó, amelyet számos kollektív narratíva felhasznál, hogy megmagyarázza az eseményeket, és ezzel potenciális terápiás hatást érjen el. Ez a narratíva azért lehet terápiás a befogadónak (szemben a fogságba esett szereplőkkel), mert megérteti vele az események koherenciáját. A szörnyű élményeket, a vereségeket vagy a kudarcokat is egy sorozat elemeiként ábrázolja. Ami igen felszabadító lehet.

A HIÁNYZÓ NARRATÍVA – MI LESZ A JÖVŐ COVID-NARRATÍVÁJA?

Ezt a könyvet akkor kezdtem írni, amikor a koronavírus immáron tagadhatatlanul megérkezett Észak-Amerikába, és a megfékezésére tett tétova kísérletek kudarcot vallottak. Éppen megtartottam egy előadást a Stanford Egyetemen a harmadik fejezetben bemutatott, akkor még teljesen friss empirikus adatokból, és indultam vissza Indianába, amikor a repülőtéren bejelentették, hogy a vírus elérte Palo Altót is. Már a gépen elkezdtem írni, miközben a hátam mögött lezárták a repteret. Nem akarok egyenlőségjelet tenni könyvem sorainak szaporodása és a vírus terjedése közé, de ez az időbeli egybeesés bizonyára legalább részben megmagyarázza, miért érdekelt, hogyan nő ki egy nemzetközi válságból narratíva. Mindenesetre ezt akartam kutatni, csakhogy a dolog a vártnál bonyolultabbnak bizonyult. Nem a vírus terjedésének nyilván rendkívül szerteágazó históriájára gondolok, hanem a róla szóló történetekre. Ebben a pillanatban (2021 októberében) az a kérdés, hogy létezik-e világos járványnarratíva például Németországban vagy az Egyesült Államokban. Az Experimental Humanities Laboratory munkatársaival a pandémia kezdete óta gyűjtjük amerikai kísérleti alanyok történeteit. Arra kérjük őket, hogy meséljenek valós és kitalált történeteket a vírusról. Abban reménykedünk, hogy megfigyelhetjük, hogyan alakulnak ki a narratíva kollektív mintái. Íme, egy viszonylag tipikus történet 2020 márciusából, vagyis a világjárvány kezdetének idejéből:

> Amikor a vírus terjedni kezdett Kínából, épp egy hajóutazáson vettem részt. Hallottunk olyan tengerjárókról, amelyeknek a fedélzetén kikötés után betegeket találtak. Nagyon féltem, hogy mi is így járunk.
>
> Arra gondoltam, hogy karanténba zárnak, és elkülönítenek a családomtól. Rettentően aggódtam, hogy elkapom a fertőzést, és kórházba kerülök, vagy valami még rosszabb történik velem. Azon tűnődtem, milyen drága az életem. Eltöprengtem, mi mindent akarok még elérni, ha egyszer biztonságban hazajutunk.
>
> Szerencsénk volt a férjemmel, mert a mi hajónknak nem kellett a kikötőben vesztegelnie. Időben leszállhattunk. Habár akkor megúsztuk, még mindig paranoiásan félek, hogy elkapom valakitől. *(2020. március 26.; 55 éves nő)*

És egy másik szintén jellegzetes narratíva, de ez már 2021 márciusából, azaz egy évvel későbbről:

> Ez a koronavírus-járvány, basszus, kész rémálom volt! Őszintén szólva úgy éreztem, hogy elvesztegettem egy évet a húszas éveimből, mert nem járhattam el a főiskolás haverjaimmal. Itt, Texasban nagyon rossz volt a helyzet, és az sem segített rajta, hogy senki sem volt hajlandó maszkot viselni. Nagyon sokáig tartott, mire kifejlesztették az oltóanyagot, és amikor már megvolt, akkor is csak bizonyos emberek kaphatták meg. Pocsék mentális állapotba kerültem, mert az otthon ülés az egészség rovására megy. Örülök, hogy végre vége, és megint találkozhatok a barátaimmal meg a családommal. *(2021. március 1.; 22 éves férfi)*

A két narratíva egyértelmű hasonlóságokat mutat. Mindkét esetben a csapdahelyzet áll a középpontban, az első elbeszélő egy tengerjáró hajón, a második Texasban ragad, amíg nem folytathatja a megszokott életét. A válság leírása azonban eltér. Az első elbeszélőnek az önmagával történő találkozása jelképes átteleléstörténetté válik, amelyben a világjárványt egy fagyos téli álomként kell átvészelni. A hajóúton fontos egzisztenciális kérdéseket tesz fel magának életről és halálról: „Azon tűnődtem, milyen drága az életem. Eltöprengtem, mi mindent akarok még elérni, ha egyszer biztonságban hazajutunk." A 2021. márciusi elbeszélésben viszont a lelki válság nem nyer szellemi dimenziót, az elbeszélő egyszerűen felcímkézi és normalizálja: „Pocsék mentális állapotba

kerültem, mert az otthon ülés az egészség rovására megy." A válságot elveszett évként könyveli el. A 2020-as elbeszélés érzelmi feszültségíve az ijedtségtől és az akut félelemtől a háláig és a szüntelen üldözöttségérzetig tart. A 2021-es történet érzelemszegény: a válságot negatívumként, a végét pozitívumként értékeli. Mindkét történetben a tehetetlenségen van a hangsúly, de a 2020-asban fellelhetők a cselekvési lehetőségek maradványai, amikor az elbeszélő szembenéz az életével, és elgondolkodik a céljain. A 2021-es csupán tagadással válaszol a világjárványra, és még a tiltakozásokat is csak egy félmondattal minősíti negatívan: „az sem segített rajta, hogy senki sem volt hajlandó maszkot viselni". Itt nincsenek hősök, csak homályos általános alany: „nagyon sokáig tartott, mire kifejlesztették az oltóanyagot", ami valószínűleg egyszerre utal a kormányra és az egészségügyre.

Ezek persze egyéni elbeszélések, amelyeket véletlenszerűen választottam ki, és nem kollektív narratívák. Mégis kirajzolódik egy fő fejlődési irányvonal: a szerencséről vagy szerencsétlenségről szóló, értelmezési lehetőséggel rendelkező, személyesen megtapasztalható történetből 2021-re tapasztalati nyereség nélküli, veszendőbe ment évvel járó negatív átteleléstörténet lett. Az utóbbi elbeszélés bizonyára csak abban az értelemben terápiás, hogy az elbeszélő visszatekintve meséli el, ami jelzi, hogy az epizód véget ért. Azon reményünk, hogy megfigyelhetjük a narratíva születését, (ez idáig) nem teljesült.

Véleményem szerint egyelőre meglehetősen bizonytalan, melyik lesz a koronavírus-járványról szóló legelterjedtebb történet, és az olyan kollektív narratívává válik-e, amelyről bizton állíthatjuk, hogy a válság leküzdésének részét képezi. Csak néhány minta, amellyel rendszeresen találkozunk:

a) nélkülözéssel teli jelképes téli álom, amely a normalitásba való visszatéréssel zárul („rémes volt, de már elmúlt, szeretnénk gyorsan elfelejteni");
b) személyes szenvedéstörténet arról, hogyan kapta el valaki a vírust, aki aztán vagy túlélte, vagy belehalt;
c) hibáztatás: a vírust Kína hozta létre, vagy szándékosan nem adta ki időben a figyelmeztetést;
d) kudarc miatti vádaskodás: a kormány felelőtlenül és rosszul reagált;
e) befeketítés: ha nem lennének oltástagadók, már legyőztük volna a vírust;

f) az emberek két csoportba osztása, például könnyelműekre és elővigyázatosakra, szerencsésekre és rettegőkre, gondtalan nyaralókra és gyáva bezárkózókra;
g) a felsőbb igazságszolgáltatás kudarca: valaki, aki óvatos volt, elkapta a vírust;
h) a hősi narratíva, amely például a BioNTech oltóanyag-fejlesztőit ünnepli;
i) a boldogság megtalálása a négy fal között, egyedül vagy családi körben;
j) ünneplés, amiért végre vége van, és újra találkozhatunk;
k) düh, amiért a kormány továbbra is megköveteli a maszk viselését.

Bizonyos motívumok vissza-visszatérnek az elbeszélésekben. A tévében kezdetben a néptelen kísértetvárosokat, a vécépapír-felhalmozókat és az online tanuló gyerekeket mutatták. A hősök teljesen hiányoztak. Azután új motívumok jelentek meg, például az orra alá húzott maszkkal mászkáló férfi, a válság „utáni" első ünneplések baráti vagy családi körben, az oltás felvételéről vagy a tünetekről szóló hazugságok. Ezeknek a történeteknek a többsége azonban nem minősíthető narratívának az itt meghatározott értelemben. Az adataink között leggyakrabban előforduló „szimbolikus áttelelésmotívumot tartalmazó történet" jelenlegi formájában aligha tesz eleget a narratíva négy feltételének, mert csupán egy közjátékot ír le, nem nevez meg főszereplőket, és nem kínál más identitást a régin kívül. Nem található benne valódi érzelmi ív, és nem járul hozzá a válság megoldásához.

Bár a *kópétörténetek* (Kína) és a *kudarctörténetek* (kormány) részei lehetnek a krízis legyőzésének, mert moralizáló ujjal mutogatásukkal kiróják a büntetést, de a feltehető kópéknak és kudarcot vallóknak a mai napig nincs valódi arcuk a nyilvánosságban (egy ideig például a kínai kormány, a német egészségügyi miniszter, az Európai Bizottság elnöke állt a kritikák célpontjában, de kudarcot valló szereplőként meglehetősen homályosak maradtak; az általunk összegyűjtött amerikai történetekben Donald Trumpot csak elvétve említették). Nem így a 2008-as gazdasági világválságnál, ahol a közkeletű narratíva a(z amerikai) bankokat tette felelőssé.

A világjárvány egyértelmű narratívája tehát egyelőre még nem született meg. Persze el kell ismernünk, hogy nagyon magasra tettük a lécet, hiszen bővelkedünk elbeszélésekben. Mégis kénytelenek vagyunk

megállapítani, hogy nincs narratívánk, mert ez különbözteti meg a pandémiát például a szeptember 11-i eseményektől, a 2008-as gazdasági világválságtól vagy a berlini fal ledöntésétől, ahol gyorsan megszülettek a narratívák. Pusztán az a tény, hogy a válság még nem ért véget, nem magyarázza meg a hiányát, mert a szeptember 11-ét követő krízis és a gazdasági világválság is tartott még, amikor létrejött az uralkodó narratíva. Még fontosabb, hogy egyelőre nem tisztázott, hogyan járulhat hozzá a narratíva a válság legyőzéséhez. Nincs a láthatáron irodalmi immunizációs paradigma, ahogy Johannes Türk a fenyegetéssel való aktív szembenézést nevezi.[284] Az is megeshet, hogy hosszú távon sem születik erős értelemben vett narratíva, hanem a szimbolikus átteleléstörténet válik uralkodóvá. Ezúttal talán semmiféle narratíva sem segít ki minket, legalábbis nem a kollektív fajtája.

ÖSSZEFOGLALÁS

Ebben a fejezetben a narratívák érzelmi jutalmazási struktúrájának tézisét a kollektív válságnarratívákkal egészítettük ki: ezek funkciója a válságok csillapítása vagy akár megoldása. A krízist nem a tényleges befejezés enyhíti, hanem egy olyan átértelmezés vagy továbbszövés, amely a válságos helyzetet egy folytatódó és nem a krízissel véget érő történet részeként írja le. A válság fordulóponttá válik. A krízis narratívaként történő folytatása is érzelmi jutalmat tartogat, amely terápiás hatást fejt ki, mert segít behatárolni és a rendbe beilleszteni a válságot, továbbá lehetséges pozitív dimenziót kölcsönöz neki. De persze erre nincs egyszerű recept, és bizonyos kríziseknél a narratíva el is maradhat.

6. AZ IDENTITÁS MINT PATOLÓGIA

Kik vagy mik a narratíváinkban szereplő lények? Milyen elképzeléseink alakulnak ki az ott megjelenő alakokról? Pontosabban ez a fejezet arról szól, kik leszünk mi és a többiek attól, hogy a narratív gondolkodásban szerepelünk: Kik vagyunk? Mit tudunk egymásról? Annak járunk utána, mit kezdünk a gondolkodásunkban felbukkanó szereplőkkel, és melyek azok a kognitív műveletek, amelyekkel alakokat hozunk létre, és közelítünk hozzájuk.

Szerintem három mentális műveletnek van különös jelentősége. Nevezetesen a szereplők *játszhatóságának*, az egyének *nyomkövetésének* és a cselekedeteik *igazolásának*. A tisztánlátás végett vázoljuk is fel röviden ezt a három műveletet. A *játszhatóság* azt jelenti, hogy el tudom képzelni, hogy különböző dolgokat csinálok a szereplővel. A *nyomkövetés* azt, hogy az adott szereplő tegnap ezt vagy azt tette, és én emlékszem rá. Az *igazolás* pedig azt, hogy „a szereplő ezt vagy azt tette, mert…". Ezek a mentális műveletek megmagyarázhatják, hogyan teremtünk viszonylag kis kognitív erőfeszítéssel narratív alakokat a gondolkodásunkban. Ugyanakkor nem felelnek meg a narratológia hagyományos fogalmainak, mert nem kész figurákat szerepeltető már meglévő történeteken vagy fikciós műveken alapulnak. Én azt rekonstruálom, mit teszünk mentálisan a narratív gondolkodásunkban. Ezek az elképzelések eközben közel állnak a narratológia elképzeléseihez. Matíaz Martínez például úgy fogalmaz, hogy a narratívákban megjelenő fiktív alakok „lezártabbak, mégis befejezetlenebbek, mint a valódi emberek", mert csak a narratív világukon belül szerezhetünk információkat róluk.[285] Bár Martínez ezt a megállapítását fiktív alakokról tette, érvényes lehet a

narratívába belépő valós személyekre is, amennyiben olyan szereplőkké válnak, akik egyrészt kezelhetők, másrészt a narratíva által meghatározottak. Erről lesz most szó.

A JÁTSZHATÓSÁG DICSÉRETE (TULPAMANCIA)

1976-ban új irodalmi műfaj született, amely aztán lapozgatós játékkönyv néven nagy karriert futott be az Egyesült Államokban, és a következő évtizedben az amerikai ifjúság kedvelt olvasmányává vált. Ezek a könyvek közvetlenül megszólították az olvasót, aki a történet szereplőjévé lépett elő. Döntéseket kellett hoznia, mit tegyen ez a szereplő egy adott helyzetben, vagyis mit tenne ő maga. Döntése függvényében aztán kapott egy utasítást, melyik oldalon folytassa a történetet olvasóként. Aki például úgy határozott, hogy titkon követi a rejtélyes látogatót, ő ennek megfelelően haladhatott tovább. Akinek egy korábban félbeszakadt cselekménnyszál jutott az eszébe, ő folytathatta azt. Ma ezt a műfajt interaktív fikció néven ismerjük, amely az elektronikus médiában a videójátékokkal vetekszik, és az ide-oda lapozgatás kiküszöbölésével leegyszerűsíti az elbeszélésfolyamot. Egyes történetekbe még hangokat, zajokat, filmepizódokat is beillesztenek. Jellemző rájuk, hogy már nemcsak egy adott szereplő, hanem többek számára kell döntést hozni.[286] A döntéshozatalnak is számos különböző eleme lett. A *Detroit – Become Human* című, kalandjátéknak nevezett történetben azt is megnézhetjük, hogyan döntöttek más játékosok/olvasók. A játékosok/olvasók száma is érdekes. A *Wikipedia* szerint 2018 óta több mint hatmillió példányt adtak el belőle, és sok játékos/olvasó többször is végigjátssza/kiolvassa a játékot/könyvet, hogy más lehetséges szálakat is felgöngyölítsen.

Számunkra az alakok jellemzésére előszeretettel használt fogalom az érdekes: játszható szereplőkről beszélnek. A játszható szereplők a történet azon karakterei, amelyekről döntéseket kell hoznunk. Rendkívül szerencsésnek tartom ezt a fogalmat, és szeretném a narratíva alapvető tulajdonságává kiterjeszteni. Azok a narratív alakok és internalizált embertársaink „játszhatók", akikről el tudjuk képzelni, mit és hogyan cselekednének, mondanának és éreznének bizonyos helyzetekben.[287] Ez a fajta „játszhatóság" a gondolkodásunk nagyszerű vívmánya. Lehetővé teszi olyan cselekedetek szimulálását, amelyek sosem történtek

meg, lehetségesek, vagy csupán a képzelet világában léteznek. Ha kognitív értelemben beszélünk egy narratíva alakjairól vagy egy epizódban szereplő embertársunkról, akkor tulajdonképpen erre a játszhatóságra utalunk: embertársainkat, önmagunkat, vagy a narratív alakokat akkor fogjuk fel szereplőnek, ha gondolatban tovább játszhatunk velük, más szóval, ha különböző lehetőségeket tudunk elképzelni, mi mindent tehetnének egy-egy helyzetben. Ez még nem azt jelenti, hogy világos és megfogalmazható elképzelésünk van erről a személyről, hanem csupán azt, hogy tudjuk, képes önállóan cselekedni. Gondolatban játszhatunk és cselekvéseket végeztethetünk vele. Ez még nem empátia, tudatelmélet vagy világos megértés. Hanem a másik ember eleven, cselekvési játéktérrel rendelkező lényként való körvonalazódásának érzése.

Ezt a játszhatóságot az elmúlt évtizedekben fedezték fel a számítógépes játékokban és a virtuális valóság új világában, önmagunk játszhatóságának lehetőségeként is.[288] A virtuális világok szereplőivel történő játék ma már sok ember életének jelentős részét teszi ki, ami önmagában is jelzi, hogy nem esik nehezünkre, és gyakran élvezettel jár.

Ahhoz, hogy egy narratív szereplő játszható legyen, vagy hogy egy embertársunkat mentálisan szimulálhassuk, nem kell mélységeiben megértenünk, ki is ő. Úgy is mondhatjuk, hogy a játszható szereplő valószínű és valószínűtlen lehetőségek roppant tárházával rendelkezik a gondolatainkban. Egyrészt alig valami korlátozza, másrészt viszont fontos, mely konkrét lehetőséget választja, vagy mi melyiket választjuk ki neki, mert ez a szereplő része marad, és felelősségre vonhatóvá válik érte. A játszhatóság tehát a „mindent lehet" és a „te tetted" határán mozog. Egyfelől bármit megtehet, másfelől a tetteknek következményei vannak (és ezek az okozatok vezetnek el minket a következő részben a *nyomkövetéshez*).

Hasonlóan dinamikus határhelyzetben van a szereplő az irányíthatóság tekintetében is. Egyrészt felismerjük, hogy önállóan cselekszik,[289] másrészt a játszhatóságban ezt a cselekvési teret sajátítjuk ki, és mentálisan kipróbáljuk a lehetséges lépéseket. A szereplő tehát egyszerre irányítható és irányíthatatlan.

A narratív gondolkodás számára ez a játszhatóság a döntő mozzanat, amelynek segítségével megragad és szimulálni kezd más lényeket (vagy akár önmagát). A narratív gondolkodás a játszhatósággal kezdődik, mert a játszható szereplő ezzel lép be az előtte és utána időbeli konstellációjába, amelyben az egyes események nyomot hagynak, és meg-

ismételhetetlenek.[290] A játszhatóság így megelőzi a konkrét epizódokat, amelyekre utólag emlékezni lehet. Ezért szorosan kapcsolódik a narratív gondolkodásban megjelenő kreativitáshoz (amiről bővebben a hetedik fejezetben lesz szó). A mentális játszhatóság ennélfogva több annak puszta megállapításánál, hogy más lények szándékokkal rendelkeznek (az intencionalitás felismerése). A játszhatóságban inkább közvetlenül realizáljuk és kipróbáljuk ezt a felismerést, amikor a játékteret teszteljük. Most érjük be annyival, hogy hangsúlyozzuk a játszhatóság jelentőségét. Meggyőző alternatívának tartom az olyan túl statikus vagy szövegfüggő fogalmakra, mint a narratológia karakterfogalma és a tudatelmélet mentálisan túl költséges számításai. A játszhatóság egyszerűbb és alapvetőbb. Azt viszont még meg kell jegyeznünk, hogy véleményem szerint a játszhatóság fejlődéslélektani fogalomként is szóba jöhet. Mielőtt a gyerekek képesek lennének a tudatelméletre, azaz világos fogalmaik lennének más emberek gondolatairól és érzéseiről, a szereplők játszhatóságát már képesek lehetnek felfogni. Az autisztikus vonásokkal rendelkező emberek megértésében is fontossá válhat. Mint azt gyakran kiemelik, a narratívák rendkívül vonzók az olyan embereknek, akik a tudatelmélet elsajátításában komoly nehézségekbe ütköznek.

Kérdéses, hogy az állatok képesek-e mentálisan eljátszani más lényeket. Vitatott, hogy például a kutyák, a csimpánzok, egyes varjúfélék, a polipok vagy a delfinek rendelkeznek-e tudatelmélettel. De talán érdemesebb lenne úgy feltenni a kérdést, hogy milyen mértékben tudnak mentálisan eljátszani más lényeket és ezáltal felismerni, hogy azok cselekvési játéktérrel rendelkeznek. Ez többek között abban nyilvánulhatna meg, hogy megpróbálják célzottan befolyásolni más lények cselekedeteit. (Ebben a pillanatban például a macskáim a csukott bejárati ajtó előtt nyávognak. Szerintem abban reménykednek, hogy rá tudnak venni, hogy a madarak költési ideje alatt kiengedjem őket.) Nekem úgy tűnik, hogy sok állat képes lehet más lények eljátszására.[291] Égető szükségét látom, hogy tovább kutassuk ezt az elhanyagolt területet.

A szereplők mentális játszhatósága nagyon messzire vezet, és sok más mentális képességhez hasonlóan igen rugalmas és kiterjeszthető. Néhány éve új jelenség tűnt fel az interneten tulpamancia néven. Azok nevezik magukat tulpamancernek, akik a fejükben más teremtményeket szállásolnak el, és állítólag kommunikálnak velük.[292] A tulpamancerek ezeket a fejükben lakó kitalált lényeket hallucinációnak tartják, és nagyon is tudatában vannak, hogy a képzeletük szüleményei. A lényeg azonban az,

hogy elfogadják őket, és lehetőséget adnak nekik, hogy közös döntéseket hozzanak. Azt állítják, hogy ezek a tulpák (eredetileg kitalált lények, amelyeket tibeti buddhista szerzetesek teremtettek, hogy veszély esetén segítsenek) annyira függetlenedtek a fejükben, hogy már önálló teremtményekké váltak, akikkel rendszeresen tárgyalnak. A modern tulpamancerek kezdeti eszméjéből, amely 2012-ben bukkant fel egy internetes csoportban, egy új többszörös identitás fogalma lett.

A mi vizsgálatunk szempontjából ez a jelenség két okból érdekes. Egyrészt olyan esetet mutat be, amelyben a játszhatóság megelőzi a tényleges szereplőt. Úgy tűnik, hogy az internetes csoport tagjai a szabadidejükben képzeletbeli barátokat akartak kitalálni, ami láthatóan minden további nélkül sikerült is nekik. A játékkedv és a figurák cselekvési terének elképzelése megelőzte a szereplő konkrét megalkotását. Másrészt megmutatkozik az is, milyen viszonyt alakíthatunk ki a fejünkben élő (képzeletbeli) szereplőkkel: a tulpamancerek egyenrangúnak képzelik őket, kommunikálni, tárgyalni, cselekedni tudnak velük. Sok író is arról számol be, hogy beszélget a szereplőivel. Én úgy gondolom, hogy ez nem kivételes képesség, hanem a többségünk igenis bír vele, noha csak kevesen neveznék magukat „tulpamancernek", és vállalkoznának arra, hogy a fejükben élő mentális szereplőt ennyire önállósítsák. Nemcsak arra vagyunk képesek, hogy gondolatban bábjátékosként mozgassunk szereplőket, hanem arra is, hogy társuljunk hozzájuk, és velük együtt cselekedjünk. Sigmund Freud egy alkalommal megfigyelte, hogy gondolatban nem csupán tovább tudjuk játszani az egyes alakokat, hanem meg is többszörözhetjük őket, amitől a lelki világunk színpaddá válik.[293] Egyesek bizonyára fokozottabban használják a belső figurák létrehozásának képességét, és talán más emberek aktív szimulálását tekintik iránymutatónak.

Nekem személy szerint akkor hullt le a hályog a szememről, amikor eszembe jutott a közelmúltban elhunyt édesanyám. Apám korai halálát sokáig balesetnek hittem. Anyám nem ment újra férjhez, és miután a nővéremmel elköltöztünk, boldogan éldegélt egymagában, időnként önkéntes munkát végzett, és rendszeresen, de nem túl sűrűn találkozott a barátnőivel. Aztán hirtelen rádöbbentem, mi volt a boldogsága oka. Az, hogy gondolatban még mindig a férjével élt, és valószínűleg nap mint nap hosszú beszélgetéseket folytatott vele. Gyerekkorától lelkes olvasó volt, és emlékszem, mindig arra biztatott, hogy képzeljem élénken magam elé a regények szereplőit. Most úgy sejtem, hogy ez volt a

titka annak, hogy képes volt apánk – ahogy azóta megtudtam – politikai okokból történt meggyilkolása után tovább élni. A tulpamanciához fordult, és a buddhista szerzetesekhez hasonlóan ezzel űzte el a gonosz szellemeket.

Nem vagyok abban a helyzetben, hogy eldöntsem, nem értékelik-e túl ezt a jelenséget a művelői és a kutatói, ahogy azt sem, hogy üdvös-e vagy kóros. A szó szoros értelmében vett tulpamanciával való foglalkozás helyett fontosabbnak tűnik azt a viselkedési spektrumot körvonalazni, amely legalább laza összefüggésben áll vele. Idetartoznak a vallásos (nem utolsósorban keresztény) ábrázolások és az írók már említett technikái mellett a számunkra fontos emberek és más lények önállósulásának, illetve gondolatban tovább játszható alakokká való összesűrítésének hétköznapibb formái. Sokaknál bizonyára ilyenek a szülők és a nevelők. Az erkölcsi szabályokat többen a lelkiismeret belső hangjának tartják, amely óva inti vagy bátorítja őket. Egy konkrét példakép hangján is megszólalhatnak. Freud ebben az összefüggésben a tekintélyszemély interiorizált képéről beszélt, amelyet többek között felettes énnek nevezett. Recepciójában rendre kiemelték, ahogy ezt az alakot absztrakt belső instanciává tette. Józanabbul azt mondhatnánk, hogy a figyelmeztető és buzdító figurák különösen játszhatók. De más szereplők is, például a szeretett személyek vagy az erotikus képzelgések szolgálatába állított figurák. A szereplők játszhatósága azt is jelenti, hogy elvegyülhetünk köreikben, és velük, közöttük vagy a bőrükbe bújva játszhatunk. Mi is játszhatók vagy legalábbis a játszható figurák részei vagyunk. Minden jel szerint képesek vagyunk az életünk egy részét ilyen fikciókban és képzelgésekben tölteni.

Amy Cooknak, a kognitív tudományok és a színházelmélet képviselőjének szereposztás-fogalma közel áll ahhoz, amit én játszhatóságnak nevezek. A szereposztás szó szerint azt jelenti, hogy kiválasztanak egy színészt egy szerepre. De mint azt Cook is kifejti, emögött kognitív tevékenység áll, például amikor egy afroamerikai színészt képzelünk el Hamlet szerepében, és ez valamilyen módon elbizonytalanít minket a sztereotípiáinkban.[294] Hasonlóképpen a játszhatóság is azt mutatja, hogy mi magunk és a többiek potenciálisan bármilyen tetszőleges szerepet eljátszhatunk, ami persze nem azt jelenti, hogy innentől mindegy, ki kit játszik. Ha belebújunk egy szerepbe, és másokat alakítunk, olyan produktív tér nyílik köztük és köztünk, amelyben sok minden lehetséges. A lehetőségek e tereiről szól a narratív gondolkodás.

NYOMKÖVETÉS – A SZEMÉLYES KONSTRUKCIÓK EREDETE

Moby Dick, a fehér bálna maradandó benyomást tett Ahab kapitányra, nem utolsósorban azzal, hogy elvitte a fél lábát. Melville regénybeli kapitánya így hát a szokatlan színe és mérete miatt rejtélyes bálna nyomába eredt a világtengeren. Mivel Moby Dick ennyire kilógott a sorból, Ahab nemcsak azonosítani tudta, hanem individualizálni és ezzel a bosszúja tárgyává tenni is. Az azonosításnak és az azonosított lény érzelmi személyiségstruktúrával történő felruházásának ez a kombinációja az egyik legfőbb módja, ahogy más lényekhez közelítünk.

Először is nagyon jók vagyunk az egyének azonosításában. Ha emberek egy csoportját látjuk, többnyire biztosan tudjuk, kivel találkoztunk már közülük. Amúgy is szívesen nézegetünk arcokat, ahogy arról a sok művészi portré is tanúskodik. Semmi mást nem figyelünk és jegyzünk meg ilyen jól. Ennek persze megvan a maga oka. Az is rendkívül érdekes, hogy az egészen apró eltéréseket is észrevesszük az arcok között. Erre gyorsan mutathatunk is egy egyszerű kísérletet: ha rajzolunk egy sor arcot, végül nagyon különbözőnek fogjuk látni őket. Az egyik rokonszenves lesz, a másik nem, pedig alig néhány vonásban térnek el, mondjuk a szemöldök vagy a száj ívében. Az arcok észleléséből számtalan információt szerzünk például a másik érzéseiről és állapotáról, de talán még ennél is fontosabb, hogy az embereket az arcuk, valamint a hangjuk, a szaguk és esetleg a jellegzetes mozdulataik alapján tudjuk azonosítani. Ez azt is jelenti, hogy később felismerjük őket. Ha valaki ártott nekünk, nem felejtjük el, és még évek múlva is résen leszünk, ha viszontlátjuk. Ugyanígy tisztán emlékszünk arra is, ha valakit érdekes embernek találtunk, de nem volt alkalmunk beszélgetni vele. Ilyenkor azt reméljük, hogy később még találkozunk.

Az evolúcióbiológusok ebben az összefüggésben a nyomkövetés *(tarcking)* képességéről beszélnek, vagyis arról, hogy képesek vagyunk mentálisan megjelölni, folyamatosan megfigyelni és követni egyéneket. Holnap is tudni fogjuk, mit tettek velünk tegnap. Ítéleteinket később is hozzájuk tudjuk rendelni.[295] Egyes esetekben ez intő jellé válik, amelyre azonnal reagálunk, például menekülőre fogjuk. A nyomkövetés olyan alapvető tevékenység, amely lehetővé teszi az erkölcsösséget, a felelősségvállalást és a jogi elszámoltathatóságot. Része az is, hogy felismerünk egy embert, és össze tudjuk kötni a múltbeli és a jövőbeli cselekedeteit.

Ez erős identitásszerkezetet eredményez. Azonosítani tudjuk, és ezért képesek vagyunk egymáshoz kapcsolni a múltját és a jövőjét – ami azt is jelenti, hogy felróhatjuk neki a régi tetteit. A megfigyelő számára ugyanaz az ember marad a múltban, a jelenben és a jövőben. Egy így követett alaknak változatlanok a körvonalai, és felelősségre vonható. A jövőben számonkérhetjük rajta, amit most tesz vagy régebben tett. Ez az elszámoltathatóság tehát a stabilitás és a tartós önazonosság magjára irányul.

A nyomkövetés és a hozzá kapcsolódó azonosíthatóság fontos szerepet játszik a kulturális intézmények kialakulásában. Az azonosítható egyének kiváltságokat és státuszt kaphatnak.[296] Jogilag számonkérhetők és felelősségre vonhatók. Ez azt előfeltételezi, hogy van bennük valami, ami időben stabil és azonos marad. Ha valakit megjutalmazunk vagy megbüntetünk, két olyan narratíva jön létre, amelyeket az azonosíthatóság köt össze: a tett és a (tényleges vagy elvárt) szankció (jutalom/büntetés) narratívája. Ezeket a tettes személye tartja egybe. Ami azt is jelenti, hogy a tett és a szankció eseménye közötti időbeli különbség eltűnik a tettes azonosíthatóságában. A kettő egybe fog esni. A múltbéli tetteknek utóhatásuk van, kivéve azokat, amelyekért intézményes keretek között megbűnhődtek, vagy amelyek elévültek. A nyomkövetés és az azonosíthatóság tehát az intézmények és a kultúra központi elemei, mert a hasonló viselkedés fenntartásának és szabályozásának biztosítására törekszenek.[297]

Hangsúlyoznunk kell, hogy a szereplőt vagy a személyt kívülről követik nyomon. A folyamat egy szemlélő külső nézőpontjából történik, aki figyeli. Múltbéli tetteket tulajdonít neki, ami azt eredményezheti, hogy bizonyos tulajdonságokkal ruházza fel. Valakit, aki tegnap nagyvonalúnak mutatkozott, jó embernek könyvel el, ez az ítélet azonban csalókának bizonyulhat. Gondoljunk csak Lord Derby csalására Sophie de La Roche 1771-es *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (Von Sternheim kisasszony története) című regényében. Derby gálánsan viselkedik a címszereplő Sophie von Sternheimmel, hogy aztán elcsábítsa. Érdekes, hogy az első olyan német nyelvű regény, amelyet nő írt, pont egy férfi álhős nyomkövetésére tanít, és megfontoltságra int. Arra figyelmeztet, hogy ne essünk abba a kísértésbe, hogy jellemvonássá általánosítsuk az egyes cselekedeteket, ez esetben az apró nagylelkűséget.

Számos tudós és gondolkodó rámutatott már, milyen előnyökkel járhat a narratív gondolkodás, azáltal, hogy lehetővé teszi, hogy rendezettnek lássuk a társadalmi környezetünket. Ennek során különleges szerepet játszik az, hogy az egyéneket identitással ruházzuk fel, és olyan

pontosan megfigyeljük, hogy elvárásokat fogalmazhatunk meg velük szemben, és mérlegelhetjük a velük való együttműködést. Az egyéneket kívülről azonosítjuk, ami persze nem azt jelenti, hogy önmagunkat ne tudnánk azonosítani és megfigyelni. Az önazonosítás a narratív szereplőformáláshoz hasonlóan egyes szám harmadik személyben történik. Így érthető, miért vezethet a nyomkövetés a személy szilárd identitással való felruházásához. A tudatelmélet egyik legnevesebb kutatója, Josef Perner és munkatársai kidolgoztak egy modellt, amely szerint kumulatívan, vagyis lépésről lépésre egyre több információt halmozunk fel más emberekről, hogy jobban meg tudjuk jósolni a belső állapotaikat és a cselekedeteiket. A mentális fájlok ezen elmélete szerint ismereteket gyűjtünk a tárgyakról (a „referensekről") különféle mentális mappákba, majd ezeket az ismereteket hozzárendeljük bizonyos személyekhez (*A* személy *X* dolgot gondolja *C* tárgyról).[298] Ennek analógiájára az embereket is „iratrendezőnek" foghatjuk fel, amelyet információkkal töltünk meg, és így követünk nyomon.

A narratív szereplőket és a valódi embereket tehát úgy érthetjük meg, hogy összesítjük a róluk szóló információkat. Ez tartogathat meglepetéseket. Előfordulhat, hogy valaki más tulajdonságokkal rendelkezik, mint amilyeneket addig megfigyeltünk. Vannak esetek, amikor két különböző mappába gyűjtjük a mentális információkat, amíg észre nem vesszük, hogy ugyanarra a tárgyra vagy személyre vonatkoznak (Clark Kent és Superman egy és ugyanaz).[299] Az emberek megváltozhatnak, a tévés sorozatok írói pedig dönthetnek úgy, hogy az egyik szereplőt más tulajdonságokkal ruházzák fel. A legtöbb esetben azonban megelégszünk a másik identitásáról kialakított már létező képünkkel, és csak akkor bíráljuk felül, ha feltétlenül szükséges. A nyomkövetés jutalma a szereplő kiszámíthatósága.

AZ IGAZOLÁS MINT A NARRATÍV SZEMÉLY ALAPJA

Aki randialkalmazás segítségével keres párt, nyilatkoznia kell a különféle preferenciáiról. Megkönnyíti a többi embernek, de az algoritmusnak is, hogy „egyezéseket" találjon. Valószínűleg a két személy közötti hasonlóság, például politikai nézetekben, itt előnyös. Úgy tűnik, hogy ma sokan a saját tükörképüket keresik a társukban. A narratív személyek számára

azonban az olyan preferenciák, mint a kedvenc szín vagy étel, csak másodlagos jelentőséggel bírnak. A nyomkövetés során begyűjtjük ezeket az információkat, és akkor használjuk, amikor fontos támpontot nyújtanak mások cselekedeteinek magyarázatához. Most e magyarázatok egy bizonyos formáját fogjuk tárgyalni. A karakterekkel történő játék és a nyomkövetés mellett van egy harmadik tevékenység is, amely meghatározza, hogyan bánunk a szereplőkkel a narratív gondolkodásunkban: az igazolás. Az igazolás, ahogy a továbbiakban érvelni fogok, a másik személy belső nézőpontjából történik, és legitimálja a viselkedését, ami a szó szoros értelmében vett szereplővé avatja.

Az igazolás azt jelenti, hogy meg tudjuk indokolni, miért cselekedett valaki egy bizonyos módon. Természetesen használhatnánk az „igazolás" helyett a „magyarázat" vagy a „megértés" kifejezést is. Megértjük például, miért tesz egy szereplő vagy egy embertársunk valamit. Az igazolás hangsúlyozása azt hivatott jelezni, hogy a cselekedetek ilyesfajta magyarázatára elsősorban akkor kerül sor, amikor a szereplőre nyomás nehezedik, hogy legitimálja a tetteit, és amikor az ő belső álláspontját vesszük fel. Hiszen nem kell mindig minden cselekedetet megmagyaráznunk, hanem csak bizonyos körülmények között. A narratív gondolkodásban például akkor, amikor a cselekedet (beleértve az érzelemnyilvánítást vagy a nyelvi megnyilvánulást is) vitatható, és ezért magyarázatra szorul. Általában nem kell igazolnom vagy megmagyaráznom, miért ülök autóba. Akkor viszont igen, ha megszakítok egy beszélgetést, és faképnél hagyom a beszélgetőtársamat. Ha más emberekről hallok, többnyire megtalálom viselkedésük magyarázatát a háttérben, de ténylegesen megmagyaráznom csak akkor kell, ha az furcsa vagy problémás: nem tudtak volna barátságosabban viselkedni?! Más szóval a magyarázat csupán akkor fontos, ha legitimálni kell a viselkedést.

Legitimációs nyomás sok helyzetben és számos okból nehezedhet ránk. Az önigazolás közvetlen jogi és erkölcsi kötelességén túl idesorolható számtalan önmagunkkal szemben támasztott elvárás és mások által megfogalmazott követelmény is. A teológiai és a vallási eszmék szintén fontos szerepet játszanak. Sok esetben az elvárások intézményektől erednek, beleértve az olyan interiorizált válfajaikat is, mint például a szerepelvárások. Az anya szerepe például megkívánja, hogy az ember ne legyen „karrierista", míg az „apára" nehezedő nyomás általában lényegesen enyhébb. A nyugati kultúra megköveteli, hogy egyéniségek legyünk (legyen énünk), jól érezzük magunkat, és anyagilag sikeresnek bizonyuljunk. Sokszor nem szóban „igazoljuk" magunkat, hanem a viselkedésünkkel vagy a pályaválasztásunkkal. Talán nem túl merész feltételezés, hogy a romantika korában sok fiatal azért akart művész lenni, mert így tehetett eleget a nyomásnak, hogy szabad egyéniséggé váljon, aki más, mint a többiek, és van stílusa.[300] A magas jövedelem vagy a vagyon felhalmozása hasonlóképpen válasz lehet a legitimációs nyomásra, mert akinek sok van, annak ritkán kell igazolnia magát.[301] A legitimációs nyomás, az igazolás és ezzel együtt a kifogás bizonyára főszerepet játszik az én konstitúciójában.[302] Ez azonban messzire vezet, és mi e helyütt a magyarázatok és igazolások megtalálásának konkrétabb narratív formáira fogunk összpontosítani.

Meg kell említenünk azonban az igazolás szükségességének egy másik dimenzióját is: a vád esetét. Természetesen vannak olyan helyzetek, amelyekben azt vesszük észre, hogy a másik viselkedése nem igazolható. Ha a kollégáim plagizálnak, ami tudományos körökben komoly vétség, azt nem lehet igazolni. Bár megértem, miért tették, és milyen nyomás alatt állhattak, vagy mire számítottak, mégis azt a következtetést kell levonnom, hogy a tettük nem igazolható, pontosan azért, mert felismerem a szubjektív önigazolásukat. Ebben az esetben megjelenik a kettős vagy többszörös igazolásban való gondolkodás. Jogi szempontból a bűnös fél védelmére tett kísérlet nem igazolás, de szubjektíve az emberek gyakran megengednek maguknak dolgokat, kivételt tesznek, és ezt meg is tudják indokolni önmaguk előtt: „Egyszer nekem is szabad." Ilyen értelemben beszélek kettős igazolásról: a vádlott szubjektív igazolásáról, aki kivételt tesz, és a vádló igazolásáról, aki talán sejti a másik szubjektív igazolását, de nem fogadja el. A kifinomult erkölcsi gondolkodásnak szüksége van ilyesfajta mérlegelésre. Ám ezt csak mellékesen említjük.

A narratív gondolkodásban azok az esetek fontosak, amelyeknél a cselekedetek nem teljesen érthetők, és több oldaluk van. Ha az emberek tesznek valamit, általában van egy egyértelmű szándékuk, amelyet összekötünk a cselekedettel. Ez rendszerint nem okoz gondot, a cselekedetet és a szándékot egymáshoz tartozónak tekintjük, és az utóbbit csak ritkán kell külön tudatosítanunk magunkban. A cselekedet és a szándék ezen összekapcsolása mögött persze nagyon is összetett tanulási folyamatok húzódnak meg, de nekik az igazolás eseteit leszámítva a narratív gondolkodás szempontjából jobbára csak háttérfunkciójuk van. Ha viszont egy cselekedet nem világos, vagy problematikusnak ítélt szándékról árulkodik, elkezdünk a magyarázaton és a megfejtésen dolgozni. Ez annál

intenzívebb, minél fontosabb nekünk az adott személy vagy szereplő, és – ahogy érvelni fogok – minél inkább ennek a szereplőnek a belső álláspontját vesszük fel.

Az elsőre nem egyértelmű viselkedés megmagyarázásához meg kell értenünk vagy ki kell találnunk a cselekvő szándékait. Ehhez valószínűleg nincs szükség tökéletes azonosulásra vagy empátiára, de a fokalizációnál vagy valami hasonlónál, amelyet Genette a narratológia számára oly fontosnak tartott, azért több kell. Erre a személlyel vagy szereplővel szemben elfoglalt pozícióra mondjuk, hogy „felvesszük a szereplő belső álláspontját". A belső álláspont felvételével a valós személyből a gondolkodás narratív szereplője lesz. Ez a már említett játszhatóságra épül, de most annyival kiegészül, hogy ebből a belső álláspontból indokoljuk meg, miért lehet értelmes egy bizonyos viselkedés. Más szóval elkezdjük racionalizálni, legitimálni és igazolni *a szereplő számára* a viselkedést. Természetesen mindvégig magyaráz*hatnánk* és indokol*hatnánk*, hogy épp miért tesz valaki valamit. Gyakorlatilag azonban ritkán kell ehhez folyamodnunk, és csak néhány esetben érdekes – pontosan ezek azok az esetek, amelyekkel a narratív gondolkodás foglalkozik, mert ilyenkor az illető szereplőnek a szemszögéből gondolkodunk.

A magyarázatnak ez a formája különösen fontos az önábrázolásban. Ennek központi funkcióját gyakran abban látják, hogy így magyarázzuk meg saját magunkat, többé-kevésbé koherens történetet alkotunk arról, hogyan lettünk azok, akik vagyunk, és igazoljuk, miért rendelkezünk egy bizonyos identitással, illetve miért viselkedünk egy bizonyos módon.[303] Én viszont itt is azt feltételezem, hogy valójában nem egységről és koherenciáról van szó, hanem arról, hogy az életünk konkrét eseményeinek pillanatnyilag értelmet adjunk, és ezzel igazoljuk őket. Elég, ha vetünk egy futó pillantást az önábrázolás és az önéletrajzírás hosszú és gazdag hagyományára. Sok kultúra hozott létre fantasztikus önábrázolásokat narratív formában, amelyek fennmaradtak (gondoljunk csak Szent Ágoston *Vallomásai*ra vagy a kínai történetíró, Sze-ma Csien feljegyzéseire). A nyugati kultúrában a 18. századi fejlődésregények és pietista életrajzok a mai napig meghatározó szerepet játszanak.

Az olyan kulcsregényekben, mint Goethétől a *Wilhelm Meister tanulóévei* (1795), mind az olvasók, mind a főszereplők újra meg újra azzal a kérdéssel szembesülnek, hogyan viselkedjenek ez utóbbiak, és hogyan vezethet a múltjuk és az élettapasztalatuk egy olyan jövő felé, amely a cselekményt pozitív végkifejlet irányába tereli. Hosszú távon vajon

hasznára válik Wilhelm Meisternek, ha megszökik otthonról? Jó ötlet egy színtársulathoz csatlakoznia, ha egyszer semmi tehetsége a színjátszáshoz? Vagy pedig ábrándjai tévútra viszik, és a színházban aligha szerezhet pozitív tapasztalatokat, azon kívül, hogy kipróbál valamit, ami később tévedésnek bizonyul? Vagy meg kell tanulnia „lemondani", hogy aztán annál többre vihesse, ahogy azt Goethe kortársa, Friedrich Schlegel megfogalmazta? Utóbbi esetben a saját hibáinkra való fogékonyság gyakorlásáról is szó van, ami magasabb szinten igazolásnak tekinthető. Mit tanul Wilhelm, amikor Hamletként színpadra lép, és a szellem megjelenése, akinek a szerepére az utolsó pillanatig nem találtak megfelelő színészt, tényleg annyira meglepi, hogy kis híján elhagyja miatta a társulatot?[304] A kérdés, amely mind a szereplő, mind az olvasó számára felmerül, hogy indokolni és igazolni lehet-e bizonyos döntéseket (például egy tönk szélén álló társulatba való belépést), és ha igen, hogyan. Létezik egy döntés *előtti* és egy döntés *utáni* nézőpont. Sem az olvasó, sem Wilhelm nem tudja előre, hogy nem különösebben tehetséges színész, de a végére nyilvánvalóvá válik. Tehát kezdeti döntése, hogy csatlakozik a társulathoz, utólag is értelmesnek vagy pedig eleve hibának bizonyul? A narratívák a visszatekintésnek és a multidézésnek azt a pozícióját teremtik meg, amelyben egy ilyen kérdés feltehető.

Ha sok kitérővel is, de vezet valami cél felé az élet? Vagy csupán arról van szó, hogy utólag úgy mesélhetjük el, mintha mindvégig egyenesen a jelenlegi pont felé tartottunk volna, még akkor is, ha nem így történt? Vagy van valami rugalmasság az életünk elbeszélésében, és így igény szerint bármelyik mozzanatot fordulópontnak állíthatjuk be? Jürgen Fohrmann szilárd meggyőződése szerint az átértelmezésnek és az elbeszélésnek ez a rugalmassága már 1800 körül is a romantika ifjúságának elérendő célja volt.[305]

Az olvasók más és más döntéseket hoztak ezekben a kérdésekben. Olvasmányaikban azonban közös, hogy a legitimáció kérdését az utólagos nézőponttal kötik össze. Aztán a cselekménytől várják el az igazolást: a fejlődésregények befejezése elnyeri a korábbi események igazolásának funkcióját is. Ha a vég boldog, az azt jelzi, hogy a szereplő korábbi döntései helyesek voltak. Ha viszont elmarad a *happy end*, mint például Gottfried Keller *Zöld Henrik* című regényének első változatában, akkor az olvasó eltűnődik, mi lehetett a baj. (Természetesen sok kétkedő olvasó gondolta tovább a legitimáció kérdését is, és eltöprengett, tényleg ez volt-e a megérdemelt befejezés.)

Az utólagos igazolás pozíciójának elsajátítása köti össze az irodalmat az élettel. Hogy kultúrtörténetileg melyik lehetett hatással a másikra, azzal a nyolcadik fejezetben foglalkozunk. Jerome Bruner pszichológus rámutatott, milyen közeli rokonságban állnak a regények és az önéletrajzok.[306] Hasonló gondolatokat hangsúlyozott műveiben Oliver Sacks neurológus, Brian Boyd irodalomtudós, valamint Charles Tylor és Daniel Dennett filozófus is. A narratív önábrázolás koherenciájának követelményét ugyanakkor kritikával is illették. Galen Strawson filozófus például az „Against narrativity" (A narrativitás ellen) című tanulmányában azt vetette ellene, hogy a cselekedeteinket és a gondolkodásunkat nem saját magunk koherens megtapasztalása vezérli, a szilárd narratív identitás konstrukciója valójában képtelenség, és etikai oka sincs, hogy ez irányítson minket.[307] Strawson helyreigazítja azt a némileg szenvelgő és naiv tézist, mely szerint a szilárd narratív identitás lenne a boldogság kulcsa. Ugyanakkor nem taglalja a bennünket érdeklő karakterformákat, amelyekben eljátszhatjuk, nyomon követhetjük és igazolhatjuk magunkat, anélkül, hogy közben az én már megszilárdult identitását feltételeznénk vagy megkövetelnénk.

Dan P. McAdams pszichológus évtizedek óta kutatja az egyénnek és fejlődésének, valamint narratív dimenzióinak fogalmát. Elsősorban a „megváltó" önnarráció *(redemptive narratives)* érdekli, amely lehetővé teszi, hogy a negatív és traumatikus élményeket is átalakítsuk és pozitív önnarrációvá változtassuk.[308] Ez az átalakítás egyértelműen megfelel az imént tárgyalt utólagos igazolásnak. McAdams szerint a narratív identitás az ember összesűrített története, amely elmeséli, hogyan vált azzá, ami, és mi szándékozik lenni. Az önéletrajzi múltat és a lehetséges jövőt ábrázolja.[309] Egyéni síkon McAdams szerint a narratív identitás olyan életet tesz lehetővé, amelyet az ember értelmesnek érez. A narratív identitás itt a mentális egészséggel és az ellenállóképességgel függ össze. Közösségi szinten pedig az emberek csoportjai jobban összehangolhatják a viselkedésüket és szerveződhetnek, ha tagjaik a narratív identitás alapján megértik egymást. Feltételezhetjük, hogy az ilyen csoportok nagyobb valószínűséggel maradnak fenn hosszú távon. Hangsúlyozni kell, hogy McAdams szerint a narratív identitás ezután is történet, illetve narratíva marad, és nem alakul az én szilárd képévé vagy intézményévé. Mindig az élet nagy mozzanatainak és eseményeinek integrálása áll a középpontjában, vagyis az, amit mi igazolásnak neveztünk. Igazoltnak az számít, ami az élettörténet részévé válhat.

Ezzel vissza is értünk a kezdő kérdésünkhöz: Mi teszi a gondolkodásunk szereplőit? Mivé válunk, amikor magunkra ismerünk a narratívákban? Most már elmondhatjuk, hogy bárki akkor válhat nálunk alakká, amint készek vagyunk legitimálni. Igazolási hajlandóságunk jelzi, hogy valaki (vagy mi magunk) a narratív gondolkodásunk szereplője lett.

AZ IDENTITÁS MINT PATOLÓGIA

Az eddig tárgyalt három tevékenység (a játék, a nyomkövetés és az igazolás) a szereplőt lehetőségekkel rendelkező befejezetlen lényként, talányként vagy bizonytalansági tényezőként bontakoztatja ki. A szereplő tulajdonképpen még nem is szereplő, mert körvonalai kialakulóban vannak, vagy különféleképpen fejlődhet, sokféleképpen el lehet játszani. Erre a rejtélyre van egy szavunk: az ilyen szereplők számunkra *mások.* A mások olyan lények, akiknek önálló életet tulajdonítunk, olyan lelketszellemet, amelyet megközelíthetünk, de nem uralhatunk, és amely mindig tartogat meglepetéseket. Gondolkodásunkban és életünkben ezek a más lények jelentik a legnagyobb kihívást, amellyel a narratív gondolkodásunkkal nézünk szembe. Ludwig Wittgenstein ebben az összefüggésben a megkerülhetetlen *másik elme problémájáról* beszélt. Noha a játszhatóság révén ki merjük próbálni mentálisan ezt a másik lényt, továbbra is a cselekvési lehetőségek tág terét kell engedélyeznünk neki.

Van azonban egy gyökeresen eltérő megközelítése is a gondolkodásunk szereplőinek. Ahelyett, hogy *más*ként közelednénk hozzájuk, identitásként határozhatjuk meg és rögzíthetjük őket. Ebben az esetben megállapítjuk, ki vagy mi a másik (vagy mi magunk), aki ezáltal kiszámíthatóvá válik. Az identitás rögzítése nagy segítséget jelent a tájékozódásban, és sok helyzetben gyors cselekvést tesz lehetővé, mert így tervezni tudunk. Ez esetben az identitás meghatározását egyszerű heurisztikaként írhatjuk le, vagyis olyan technikaként, amellyel jóslatokat tehetünk a világról.[310] Nem lepődünk meg azon, hogyan viselkedik a kollégánk, mit tesz egy ork Tolkien regényeiben, vagy miként kínálja a portékáját egy piaci kofa. Az identitás rögzítése viszont mindig reduktív gesztust is kifejez. A másik (vagy én magam) megszűnik más lenni, merev figurává válik. A narratív gondolkodás számára egyféle sakkbábu lesz, amely akadályként használható, vagy feláldozható, de már nem játszik önálló szerepet.[311]

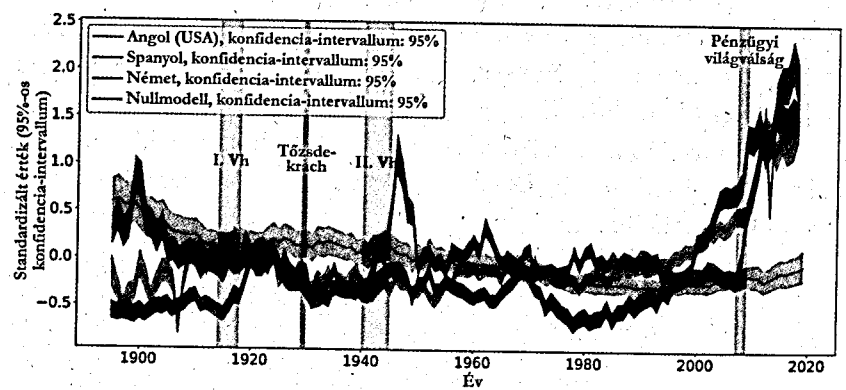
A rögzített identitás ambivalenciája leginkább az áldozati szerepben mutatkozik meg. Az áldozat–tettes diád az egyik legerősebb olyan mintázat társadalomszemléletünkben, amely mentén két szereplő viszonyát osztályozzuk.[312] A kultúrtörténet során elképesztő érzékenységet fejlesztettünk ki az áldozat iránt – talán a szentimentális regények évszázadai alatt.[313] Ma már ott is felismerjük a sérelmeket, ahol az elmúlt korok emberei nem fedezték fel, vagy nem törődtek vele.[314] Az áldozatok vonzanak minket, és erkölcsileg sokszor felsőbbrendűnek tekintjük azokat, akiknek szenvedését empatikusan közösen átéljük. Amikor másokat áldozatszerepben látunk, egy sor elvárást tulajdonítunk nekik, mentálisan továbbjátszhatjuk a szerepüket, és szemrehányásokkal illethetjük a tettest. Úgy tűnik, hogy manapság az empatikusan közösen átélt negatív érzelmek és az áldozatszerepben való erkölcsi önmegerősítés mérlege pozitív: átéljük az áldozatok szenvedését, de ezt pozitív megerősítésnek érezzük, hiszen empátiánk helyes magatartásra ösztönzött minket. Ugyanakkor kimutatható, hogy az ilyen áldozat–tettes diádok esetében sokszor egyáltalán nem az áldozat helyzetébe éljük bele magunkat, hanem titokban egy valós vagy képzeletbeli segítőtárssal azonosulunk, és a háromszemélyes empátiamodellnek megfelelően a diádot triáddá bővítjük.[315] Segítőtársként ugyanis learathatjuk a babérokat. Legalábbis sokan képesek az áldozatprogramot egy számítógépes szkript módjára lefuttatni magukban – és ez olyan kulturális előrelépés, amely gyakran megakadályozza vagy mérsékli az erőszakot.

Ugyanakkor, és ettől válik az áldozati szerep végül ambivalenssé, ez a dinamika hajlamossá tesz, hogy beskatulyázzunk másokat. Óriási különbség van aközött, hogy valakit egy konkrét helyzetben tényleg kihasználnak vagy bántalmaznak-e, vagy csupán „áldozatként könyvelnek el". Az áldozat ugyanis passzívan szenved, a megmentőjétől függ, és kevés cselekvési játéktérrel rendelkezik. Áldozati szerepben ragadni nem csupán demoralizáló, hanem mentálisan torzító is. Sok társadalmi mozgalom, mint például a fogyatékossággal élőké, vagy a *MeToo* és a *Black Lives Matter,* lép fel az áldozatszerep e felfogása ellen, és akar újra cselekvési játékteret biztosítani az „áldozatoknak".

Az identitásrögzítés ezen formájának alapesete azonban a kívülről történő redukció. Aaron Beck a depresszióra hajlamos emberek nyelvi mintáit vizsgálva megfigyelte, hogy rendkívül gyakoriak náluk a kognitív torzítások,[316] például az alternatívák nélküli polarizáció (vagy-vagy), a radikalizáció (szuperlatívuszok), a jövendölések és követelések („kell"

és „kellene"). Számunkra az ember identitásának megjelölésére használt címkézés („én ez és ez vagyok", „te ez és ez vagy") az érdekes. Egy ilyen címke egy személy identitását egészében határozza meg, és egyetlen állapotra redukálja. Nem azt mondjuk, hogy autizmussal élő, hanem hogy „autista", mintha ez lenne egy ember egyetlen meghatározó tulajdonsága; nem azt mondjuk, hogy valami nem sikerült, hanem „egy nullának" nevezzük magunkat vagy a másikat; és nem elköteleződésekről beszélünk, hanem az egész lényünket egy címkével látjuk el („Bayern-szurkoló vagyok", „feminista vagyok", és így tovább). Az ilyen és ehhez hasonló nyelvi minták ugyan részei a mindennapi kommunikációnak, ám felhalmozódásuk kognitív torzulást jelez. Ez a címkézés esetében nagyon is szembetűnő. Aki magát vagy mást felcímkéz, maréknyi tulajdonságra szűkíti le az embert, és rengeteg más jellemvonást figyelmen kívül hagy. A kiszámíthatóság redukció. Ráadásul minden címkézés határt húz a felcímkézett és a többi ember közé. E tekintetben a címkézés egyben elhatárolódás és kiközösítés is.

Az ilyen címkézések sok más kognitív torzításhoz hasonlóan az elmúlt évtizedekben (az 1980-as mélypont óta) jelentősen elszaporodtak, ahogy azt egy tanulmányban is megállapítottuk.[317] Az elmúlt száz év során publikált könyvekben való előfordulásuk alapján olyan méretet öltöttek, amely még a második világháború, azaz a náci uralom idejét is felülmúlja. Valami rossz irányba megy a világban.



6. ábra. A grafikon a kognitív torzítások felhalmozódásának tendenciáit mutatja a Google Books Ngram Viewer német, spanyol és angol nyelvű könyvkorpuszában[318]

Azon is megfigyelhetjük, milyen mértékben válnak mások patologikus identitássá, ahogyan reagálunk, ha másként viselkednek, mint arra a rögzített identitásuk alapján számítanánk. Az egy dolog, hogy az emberek mindig meglepnek minket váratlan cselekedetekkel és kijelentésekkel. De ha a meglepő tetteiket negatívan értékeljük, és szemrehányást teszünk nekik, kiderül, hogy az identitás börtönné vált. Ha például a szomszédainknak felrójuk, hogy repülővel járnak nyaralni, miközben a zöldekre szavaznak, akkor azzal a címkézést állandósítjuk. Hisz a többiek ilyenkor csak ezt az általunk rájuk aggatott identitást sértik meg, amit mi rögtön a szemükre vetünk.[319]

Aki merev énképet alakít ki, és felcímkézi magát, talán jól fel lesz vértezve kritikus helyzetekben. A makacsság lehet erkölcsi erő vagy állhatatosság is. A barokkban erényként ünnepelték, ahogy azt a korabeli tragédiák sztoikus hőseinek példáján is láthatjuk, akik elbuktak a meggyőződéseik miatt. A legtöbb élethelyzetben azonban ez a szilárd identitás kompromisszumképtelenséget jelent. Az identitás patológiává válik.

Különösen nyilvánvaló az identitás patologikus oldala, ha figyelembe vesszük, hogy az valamilyen módon mindig kívülről jön. Címkeként ragasztják vagy inkább húzzák ránk, belepréselnek, akár egy fűzőbe. Az identitás ebben az értelemben mindig diszkriminatív. Még a látszólag pozitív vagy ártalmatlan identitások is korlátoznak. Ezeknél is rosszabbak az egyértelműen kirekesztő címkézések és beskatulyázások, amelyeket az emberekkel való érintkezés során fejlesztettünk ki és művelünk. Szörnyű élmény, ha pusztán egy előre meghatározott identitásképzet alapján ítélkeznek felettünk vagy leírnak minket. Az ilyen patologikus gesztusokkal bizonyos tekintetben megsemmisítenek.

Az én feladatom persze nem az, hogy nyelvőrként lépjek fel. A narratív gondolkodás szempontjából azonban ez megmutatja, mennyire beszűkül és elszegényedik a gondolkodásunk, ha más embereket egy identitás címkéjével lát el. Ilyenkor a narratív gondolkodásnak nem marad több tere játszani és cselekedni, és egy kijelölt pályán fut tovább. Már semmi sem alakulhat másként.

ÖSSZEFOGLALÁS

Ebben a fejezetben a narratív szereplőkkel foglalkozó mentális tevékenységeket mutattuk be. Nem véletlenül, hiszen a narratív szereplők abban léteznek, amit teszünk velük. Játszunk velük, mentálisan nyomon követjük őket, és igazolhatjuk a cselekedeteiket. A narratív gondolkodás így tesz hozzáférhetővé másokat, miközben továbbra is meghagy nekik egy titokzatos tartományt. Azzal, hogy más embereket (vagy az önéletrajzban saját magunkat) narratív szereplőkké alakítjuk, aktív kapcsolatba kerülünk velük. Mozgatjuk őket (játszunk velük), információkat gyűjtünk róluk (nyomon követjük őket), és segítünk nekik legitimálni magukat (igazoljuk őket). Ennek megfelelően a narratív szereplők olyan általunk szimulált cselekvési játéktérrel rendelkező lények, akiket közelről megfigyelünk, és akiknek a cselekedeteit utólag megmagyarázzuk. Narratív alakokként más emberek rendkívül érdekes rejtvényekké vagy egyszerűen csak „más elmékké" válhatnak a gondolkodásunkban. Azért is vonzódunk hozzájuk, mert a velük együtt átélt narratív szálak rendszerint érzelmi jutalommal járó epizódokhoz vezetnek, ahogy azt ebben a könyvben már megtanultuk.

A játszhatóság esetében mi, játékosok magunknak követeljük a lehetséges narratív epizódok feletti fennhatóságot. Mentálisan a legkülönbözőbb módokon irányíthatjuk a szereplőket, kipróbálhatjuk és leteszthetjük, mi minden történhet. Az, hogy a végén milyen érzelmeknél kötünk ki, nagyrészt rajtunk múlik.

A nyomkövetésnek számos olyan esete van, amikor egy szereplő követéséből epizódot alkotunk. Pont ez a nyomkövetés lényege: megfigyeléssel szerzünk a szereplőről olyan információkat, amelyekből azután következtetéseket vonhatunk le a megítéléséhez. Idesorolható például az elégtétel, amikor a kezdet a megérdemelt végkifejletbe torkollik. A nyomkövetés során lajstromozzuk a szereplő tulajdonságait, amelyek bizonyos következményekhez vezetnek. Mondjuk valaki könnyelműen viselkedik, és később meglakol érte.

Az igazolás esetében a narratív gondolkodás érzelmi jutalma a szerencsés fordulatban keresendő. Először egy szereplő (vagy saját magunk) viselkedése megbotránkoztat, de ha képesek vagyunk belső perspektívából legitimálni és megmagyarázni, elháríthatjuk a szemrehányásokat, amiért az illető például irracionális, etikátlan vagy csúnya dolgot tett. A rosszallás kivédése felettébb kellemes, terápiás és jutalmazó hatású.

Azonban, mint láttuk, erős a kísértés, hogy rögzítsük egy személy identitását. Ebben az esetben kívülről ruházzuk fel önazonossággal. Felcímkézzük, beskatulyázzuk. Cselekvési játéktér helyett csupán megingathatatlan kiszámíthatóság fogja jellemezni. A meglepő tetteit az identitás megsértésének tekintjük, nem pedig a személyes szabadság megnyilvánulásának. A rögzítés ilyen eseteiben patologikusnak neveztük az identitást. A többiek puszta bábokká vagy sakkfigurákká válnak. A narratív gondolkodás elveszíti az érdeklődését irántuk. Mellékszereplők vagy érdektelen, játszhatatlan figurák lesznek.

7. MULTIVERZIONÁLIS VALÓSÁG, TÖBBRÉTEGŰ NARRATÍVA

Egy narratív epizódot utólag kényelmesen át lehet gondolni, és el lehet tűnődni az alakulásán. Az esetek többségében azonban egy elbeszélés közepén járunk. A lányom hazajön az iskolából, és én rögtön látom rajta, hogy valami baj van. De nem olyan képet vág, amilyet akkor szokott, amikor egy dolgozat rosszul sikerül. Mesélni kezd, nekem pedig ezer gondolat suhan át egyszerre a fejemen, miért hozta szóba a barátnőjét. Kisvártatva kapok néhány vezérfonalat, de a fő esemény még hiányzik. Mindenfélét képzelek. Ez az elbeszélés alaphelyzete. Részt veszünk egy folyamatban, amelynek a végkifejletét még nem ismerjük, mégis megpróbáljuk kitalálni vagy megsejteni, mi történhetett vagy mi jöhet még. Különböző, gyakran egymásnak ellentmondó gondolatok futnak át az agyunkon: valami baj történt a barátnővel; a barátnő elköltözik; a barátnő megbántotta a lányomat; valami jó dolog történt a barátnővel, és a lányom szóhoz sem jut elképedésében. Az elbeszélés alatt a jövő ismeretlen, még ha az elbeszélő tudja is, és olyan célzásokat tesz, amitől a hideg futkos a hátunkon. Ebben a fejezetben a feszültségről lesz szó, amely abból fakad, hogy mindig egy adott pontján vagyunk egy történetnek, és éppen e miatt a bizonytalanság miatt több folytatást is el tudunk képzelni.[320] Azt állítom, hogy a narratív gondolkodásban ugyanannak a történetnek több változatában vagyunk egyidejűleg.

Már említettem, hogy egyszerre mindig csupán egy nézőpontot vehetünk fel, és mindössze egyetlen személy bőrébe bújhatunk bele.[321] Ehhez az is hozzátartozik, hogy mentálisan mindig csak egy időpontban vagyunk jelen egy történetben. A tudatunknak ez a tulajdonsága alap-

vetően különböztet meg minket az intelligens gépektől, amelyek temérdek helyzetet képesek párhuzamosan kiszámítani. Mi viszont mindig egyetlen ponton állunk, ugyanakkor képesek vagyunk gyorsan ide-oda ugrálni és előre megsejteni dolgokat. A sakkozó számítógépek rengeteg lehetőséget kalkulálnak ki egyidejűleg. Mi eközben hamar megsejtjük a legjobb lehetőségeket, és csak nagyon kevés változatra összpontosítunk. Bár hibázunk, és gyakran figyelmen kívül hagyjuk a jó opciókat, cserébe remekül tudunk fókuszálni és a megérzéseinkre hagyatkozni. (Az újabb számítógépek a gépi tanulás révén elsajátították az anticipáció és az értékelés emberi formáit, ami azonban nem azt jelenti, hogy most már az emberekhez hasonlóan ők is „gondolkodnak", vagyis hogy a tér-idő egyetlen pontján állnak, mert éppen ez az egy helyben állás a gondolkodásunk és tudatunk fő tulajdonsága.) Az egy pillanatra való összpontosításnak számos következménye van a narratív közös átélésre. Ebben a fejezetben a pontszerű tudat egy valóban paradox következményéről lesz szó: a narratív gondolkodás multiverzionalitásáról.

Épp azért, mert mindig csak egy ponton vagyunk jelen az elbeszélésben, a történet számos lehetséges vagy éppen lehetetlen változatát mérlegeljük és átéljük, amelyekben sok, a ténylegesen bekövetkezőktől eltérő esemény zajlik. Ez az egy helyen állás logikus következménye: sok lehetséges módját kell kitalálnunk, megsejtenünk, megéreznünk vagy akár elvetnünk annak, hogyan folytatódnak a dolgok, vagy hogyan kerültünk ide. Mivel mindig csak egy ponton állunk, egyszerre a történet több változatában vagyunk.

Először az anticipációra való törekvésünket vesszük górcső alá, azután a feszültség jelensége alapján bevezetjük a multiverzionalitás fogalmát. Erre felépíthetjük a változatok kialakításában szerepet játszó erők modelljét. Végül megvizsgáljuk, hogyan határoz meg minket a narratív gondolkodás részeként a multiverzionális gondolkodás.

ANTICIPÁCIÓ *(PREDICTIVE BRAIN)*

Agyunk a közvetlen jövőre összpontosít. Az idegtudományban prediktívnek nevezik, és azt vizsgálják, hogyan rendezi be „energiaháztartását" az előrejelzésekre. Az idegtudósok szerint agyunk még azelőtt megjósolja a legvalószínűbb lehetőséget, hogy az tudatosulna bennünk. Egy kocsi olyan hajmeresztő sebességgel előz meg minket az autópályán, hogy

az árnyát is alig látjuk, de már erősebben szorítjuk a kormányt, mert felkészültünk a gyors cselekvésre, a szorongásszintünk pedig megemelkedett, anélkül, hogy tudnánk, miért. Az anticipáció ezen formájának az a célja, hogy helyesen előre jelezzük, mire számíthatunk. Agyunk igyekszik csökkenteni a bizonytalanságot és az úgynevezett szabadenergiát, valamint fókuszálni.[322]

Emögött az az általánosabb elképzelés húzódik meg, hogy az agy egy jövendőmondó gépezet vagy feltételezéstesztelő masina, amely előre látja a jövőt.[323] A jövendölő, vagyis prediktív agynak egyik fontos feladata, hogy jóslatokat, illetve hipotéziseket gyártson arról, mi a helyzet, mi következik, és hogyan húzhatunk hasznot a szituációból. Ez azzal jár, hogy folyamatosan alkalmazkodnunk kell a ténylegesen bekövetkező eseményekhez, és gyorsan felül kell vizsgálnunk a jóslatainkat és a feltételezéseinket. A cél a téves előrejelzések (predikciós hibák) korrigálása és a (fárasztó, veszélyes) meglepetések csökkentése.[324] A meglepetés csak akkor jó, ha számítottunk rá. A jövendőmondó gépezetnek tekintett agyat a kutatásban bayesiánus agynak is nevezik, amelynek folyton lehetőségek közül kell választania.[325]

Benjamin Hutchinson és Lisa Barrett a prediktív agy munkáját a környezet kreatív szimulációjaként írja le, mintha egy akváriumban szemlélnénk magunkat: „Az agy folyton egy állat világának belső modelljét futtatja. Ez a modell generatív, ami azt jelenti, hogy a múltbéli tapasztalatokat másképp kombinálhatja és állíthatja össze, mint ahogy emlékszik rájuk."[326] Ezt a belső modellt vagy akváriumot, amelyben saját magunkat állatként nézzük, szüntelenül összehasonlítjuk azzal, ami ténylegesen történik. Tüzetesen megfigyeljük a környezetet és annak a modellünktől való eltéréseit; sőt, az is lehetséges, hogy az agyunk pont az ilyen eltéréseknél lép működésbe és hördül fel.[327] A modell, illetve az akvárium azt is lehetővé teszi, hogy többet lássunk, érezzünk és sejtsünk, mint amire az érzékeinkkel képesek lennénk. Előre látjuk, melyik barlangban les áldozatára a muréna. Múltbéli élményeink emlékét pedig célzottan arra használjuk, hogy hipotéziseket állítsunk fel a jövőről. Egyes érzelmek is a jövendőmondó gépezet alkatrészeiként értelmezhetők, ha gyorsabban lépnek működésbe, mint ahogy ésszel felfognánk a helyzetet. A hideg futkos a hátunkon, ezért reagálunk; előre kitaláljuk a meglepetést.[328]

A közvetlen jövő előrejelzésén túl azonban a távolabbi és bizonytalanabb jövővel is törődünk, amelyet konkrétan vagy teljesen elmosódva képzelhetünk el. Az idegtudomány eddig csak elvétve érdeklődött ez

iránt, és mindössze néhány szerző kísérelte meg a távolabbi jövő elképzelését kapcsolatba hozni a prediktív aggyal.[329] A narratív agyról szóló gondolataink itt jönnek képbe.

MULTIVERZIONALITÁS (FESZÜLTSÉG)

Hosszabb távú előrejelzések és elvárások esetén szintén eltérő és ellentmondó változatokat dolgozunk ki. Ugyanígy az „előzményeknek" is különböző verziói élhetnek a fejünkben, amelyek megmagyarázzák a jelenlegi helyzetünket, vagy mondjuk segítenek egy detektívnek felgöngyölíteni egy bűnügyet. A különféle változatok és lehetőségek létrehozását nevezem multiverzionalitásnak vagy többváltozatúságnak.[330] Két verzió akkor tér el, ha legalább egy szempontból ellentmond egymásnak, és nem következhet be egyszerre. A mentális multiverzionalitás a narratív agy fő jellemzője. A hosszabb távú előrejelzésekkel az anticipációból ugyanúgy egy történet kerekedik ki, ahogyan a távoli múlt esetében is előtörténetről beszélünk.

A prediktív agy akváriumában lubickoló állat a narratíva játszható lényévé válik.[331] Ez az állat lehetünk mi magunk, vagy egy másik lény, amelyet megfigyelünk és szimulálunk. Mindenesetre a gondolkodásunk és a közös átélésünk főszereplőjévé lép elő. Amikor aktívan narratívan gondolkodunk, feltevésem szerint egy többverziós térben tartózkodunk. Ha valaki mintegy futószalagon követ egy történetet, az nem gondolkodik narratívan. A gondolkodás a sokrétű lehetőségek előrejelzésétől és kibontásától válik narratívvá.

A multiverzionalitás különösen egyértelmű esete a feszültség, amely pont ezért remekül megmagyarázza a többdimenziósság mibenlétét. Amikor valami izgalmassá válik, általában az események negatív folytatására számítunk, mégis azt reméljük, hogy másként fognak alakulni. A feszültségről szóló tudományos tanulmányok rendszerint különbséget tesznek a félelem és a remény között.[332] Amikor izgulunk, feszülten várjuk és reméljük az elbeszélés lehető legjobb befejezését. A feszültség a bizonytalanság feloldásának „elhalasztásából" fakad, ami fokozza a várakozásokat.[333] Ilyenkor a negatív változatot gyakran világosan elképzeljük, míg a pozitív csak elmosódott reményként csillan fel. A fikciós művek megtanítanak különbséget tenni a rettegett és a remélt dolgok között. A fikcióban a rettegett dolog, amely a való világban a valószínűbb lenne,

többnyire mégsem következik be, mert közbejön egy tulajdonképpen valószínűtlen, remélt fordulat. Ezt a mesékből is ismerjük: rendes körülmények között nem valószínű, hogy egy királyfi kimenti Hamupipőkét a szorult helyzetéből, nem így azonban a mesék világában. A fikcióban tehát rendkívül pozitív és izgalmas dologként éljük át a feszültséget, mert a voltaképpen valószínűtlen reményeink általában beteljesülnek.

Bizonyára a „késleltetés" is jelentősen hozzájárul a feszültség pozitív értékeléséhez a fikciós alkotásokban, mert az észlelés fokozódásával jár. Vagyis egy tulajdonképpen valószínűtlen verzió mentális megalkotása háromszoros jutalomban részesül: Először azért, mert a változat pozitív. Aztán azért, mert mindenek ellenére bekövetkezik, és szankcionálja az előrejelzésünket. Végezetül pedig azért társítjuk a feszültséget pozitív érzéssel, mert a bizonytalanság fokozza a jelenlét érzését:[334] mivel a jelenből kiindulva kénytelenek vagyunk más idősíkokra is kitekinteni, „hosszabb" időt töltünk a jelennel, és ezáltal intenzívebbé tesszük.

Érdekes jelenség „a feszültség paradoxona" *(paradox of suspense)*,[335] amely az úgynevezett *spoiler*rel rokon:[336] bizonyos körülmények között pozitívabbnak érezzük az elbeszélést, ha már ismerjük a végkifejletét. Az emberek szívesen néznek meg többször egy filmet, hasár – vagy inkább: mert – már tudják, mi lesz a vége. A zeneművek ismételt meghallgatásánál is ismerünk hasonlót: második alkalommal rendre jobbnak és színvonalasabbnak ítéljük őket, mint elsőre.[337] A meglepetés akkor a legjobb, ha az akváriumra vetett pillantások és a hallal történő azonosulás közben már tudjuk, mi fog történni: a hal meglepődik, a néző ezt előre látta, a jóslata helyesnek bizonyult.

A való életben más a helyzet a feszültséggel. Egy nehéz műtét kimenetele félelemmel tölt el minket. Itt is a remény és a rettegés között ingadozunk, de a bizonytalanságon és a feszültségen semmit sem nyerünk. Valós helyzetekben a meglepetést hajlamosak vagyunk negatívan értékelni, az általános felfogás szerint ezért törekszik a prediktív agy a meglepetés és a bizonytalanság csökkentésére.[338] A narratív gondolkodásban nyilvánvalóan sikerül a normális életben negatívan értékelt dolgokat sok pozitív hatással járó, kellemes tapasztalattá alakítanunk. A narratíváknak általában számos terápiás hatásuk van, kikapcsolódást nyújtanak, és csökkentik a stresszt.[339] A feszültség az egyik legfontosabb aspektusa ennek, mert a történetekbe való fokozott belemerüléssel jár.[340]

De hogyan alakítja pozitívvá a narratív gondolkodás (és a szűkebb értelemben vett fikció) az egyébként nehéz és negatívan értékelt ta-

pasztalatokat? Eddig azt a választ adtuk erre a kérdésre, hogy a narratív epizódok érzelmekkel jutalmaznak minket, és már a narratíva elején ilyen narratív érzelmet várunk vagy remélünk jutalomként.[341] Ezt most kiegészíthetjük egy második feltevéssel is, amely önmagunk akváriumszemléletéből következik. A narratív gondolkodásban egyrészt a narratívafolyam közepén vagyunk, másrészt egy tisztán mentális térben, hiszen az akvárium modellezi saját magunkat és a környezetünket. A feszültség multiverzionális lehetőségekkel teli jelenségében a helyzet mentális dimenziója kap hangsúlyt, mert két verzió nem valósulhat meg egyszerre. Vagyis itt – a prediktív agy standard helyzetétől eltérően – tudjuk, hogy önmagunk e reprezentációi tényleg csak reprezentációk, mentális elképzelések, puszta változatok, agyszülemények, lehetőségek, amelyeknek a valóság (még) nem felel meg. A verziók *offline*-ok, és ezzel nyilvánvalóvá teszik a konkrét valóságtól való eltérésüket. Azt is mondhatjuk, hogy pont a változatok lehetőségének (metakognitív) tudata teszi egyúttal evidenssé, hogy egyelőre csak képzeletben léteznek. Ez leveszi a vállunkról a terhet. A narratív agynak megvan az az óriási előnye a prediktív aggyal szemben, hogy megengedheti magának a fikcionalitást. A prediktív agynak gyorsan kell reagálnia, a magunkról kialakított modellnek pedig készen kell állnia a haladéktalan alkalmazkodásra, változásra és reakcióra. A fikcionalitás tudata itt csak zavaró lenne. A narratív agy viszont anélkül használhat a prediktív agyéhoz hasonló mechanizmusokat, hogy ezeknek gyors döntéseket kellene eredményezniük. Ez élvezetet okoz. Az élvezet pedig a lehetőségeknél való elidőzéssel intenzívebbé teszi a jelent és annak tudatát, hogy ez nem komoly.

Ez az élvezet minden bizonnyal következményekkel jár a prediktív agyra is: önként és dalolva gyakoroljuk az előrejelzések művészetét. Evolúciós szempontból természetesen nagyszerű dolog. Halként figyeljük magunkat az akváriumban, fontolóra vesszük, mi mindent tehetnénk, felkészülünk arra, mi jöhet, és még élvezzük is ezt a kognitív teljesítményt, mert (egyelőre) semmi sem valós, és elmélyíthetjük a jelenlét érzését. A *tervezés,* az *előrejelzés* és az *élvezet* egybefonódik.

Most már megfogalmazhatjuk azt a tézist, hogy a prediktív agy bizonyos esetekben megengedi a pluralitást. A narratív gondolkodás alkalmaikor. Narratívák akkor jönnek létre a fejünkben, amikor a gyors előrejelzések helyét a lehetőségeknél való elidőzés veszi át. A narratív gondolkodás megengedi magának, hogy különböző lehetőségeket találjon ki, konkurens verziókat tegyen próbára és vegyen végig mentálisan.

Ez lehetővé teszi, hogy jövőbeli cselekedeteket szimuláljunk és tervezzünk, felkészít a mindig bizonytalan jövőre, és még örömet is szerez.

A MULTIVERZIONÁLIS GONDOLKODÁS MODELLJE

Háromféle módon bocsátkozunk narratív előrejelzésekbe, és hozzuk létre egy narratíva változatait:[342] Először, kijelöljük a valószínűség kereteit annak megfelelően, mit tartunk lehetségesnek (ezt „korlátozott elvárásnak" hívjuk, *constrained expectation*). Ha például a lányom mesélni kezd az iskoláról, vannak bizonyos elvárásaim. A tanári megrohamozása nem különösebben valószínű, de a lehetséges tartományba esik. Vagy például mind jól tudjuk, mit várhatunk egy romantikusnak beharangozott filmtől. Másodszor, reményeket táplálunk, és vágyképeket vetítünk ki, hogyan kellene alakulniuk a dolgoknak (preferenciaprojekció, *preference projection*). Harmadszor pedig, konkrét feltételezésekkel élünk, hogy a következő pillanatban mi fog történni minden valószínűség szerint (prediktív következtetés, *predictive extrapolation*), vagy mi a jelenlegi helyzet lehetséges magyarázata (interpretáló következtetés, *interpretive extrapolation*).

1) A korlátozott elvárás *(constrained expectation)* egy sor narratíván kívüli és paratextuális elemből táplálkozhat. Ha például tudjuk, ki mesél, máris vannak elvárásaink az események alakulásával kapcsolatban (jaj, ez a sopánka!). Rengeteg előismeretet hozunk magunkkal. A szöveges és fikciós formák esetében a műfaj szintén útmutatóul szolgálhat, miről szólhat a történet. A Typotex könyveivel szemben is vannak előzetes elvárásaink. Pornográfiát aligha találunk bennük… A korlátozott elvárás húzza meg a külső határokat, amelyek között a történet cselekménye feltehetően játszódni fog. Ezek a határok egy olyan sematikus elképzelést is közvetíthetnek az eseménysorról, amely már konkrét cselekménynek tűnik. Mire a végére érünk, az elvárásaink határai többször módosulhatnak.

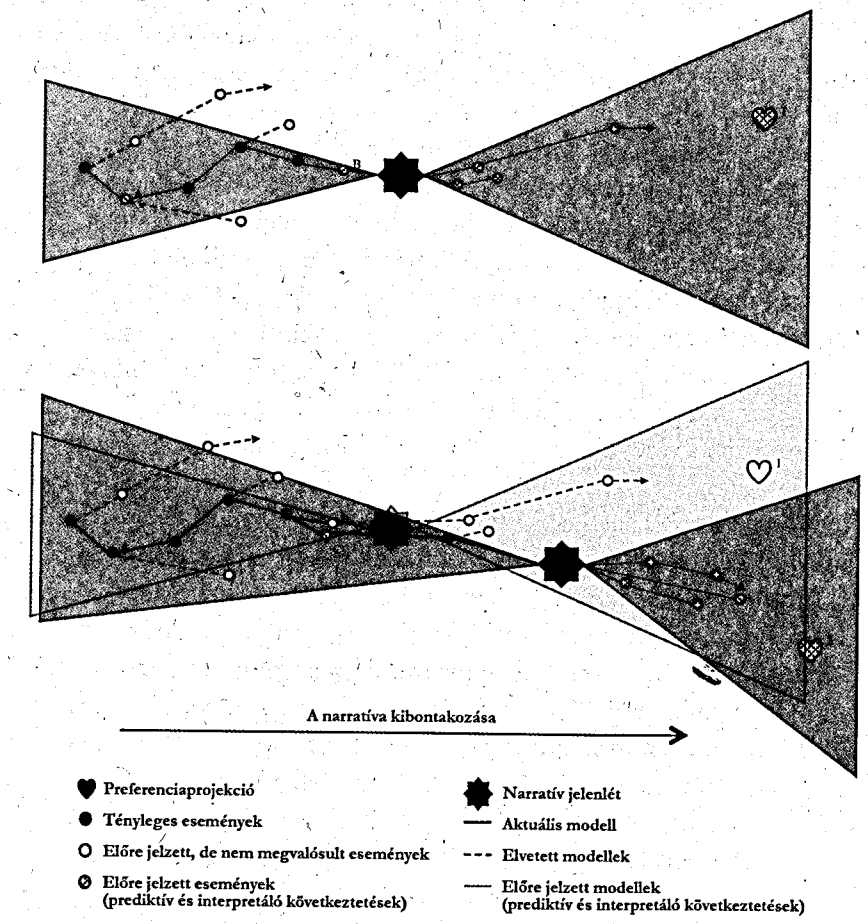
2) A preferenciaprojekció *(preference projection)* kitűzi a történet vagy epizód általános célját. Daenerys Tragaryennek meg kell szereznie a vastrónt. A dalai lámának el kell menekülnie Tibet kínai megszállásakor. Effi Briestnek meg kell találnia a boldogságát. Robert Habecknek kancellárnak kell lennie. Az anyámnak meg újra boldognak. Német-

országnak meg kell nyernie a női foci-világbajnokságot. Az ilyen preferenciaprojekciók nem feltétlenül a konkrét elképzeléseinket határozzák meg arról, mi fog történni a következő pillanatban, inkább távlati célt tűznek ki, amelyhez igazodunk. Ez alapján ítélhetjük meg a ténylegesen bekövetkező eseményeket, és dönthetjük el, mennyiben felelnek meg a kívánságainknak. Ilyesfajta „érzelmi befektetés"[343] nélkül a narratíva általában unalmas lenne – és talán nem is lenne narratíva többé. Sok konkrét preferenciaprojekció egybevághat azokkal a narratív érzelmekkel, amelyeket a végén jutalmul kapunk, például a diadallal, a szerelemmel vagy akár a megérdemelt büntetéssel.[344]

3) A prediktív következtetések *(predictive extrapolation)* folyamatosan változatokat hoznak létre a történet konkrét anyagából. „Mit szólt ehhez a tanárnő?" Ilyenkor a valószínűségekről, az események összefüggéseiről és az emberek magatartásformáiról szerzett általános ismereteinket használjuk, és nekik megfelelően vonunk le következtetéseket.[345] Ezeket aztán rendszeresen megújítjuk, és a helyzethez szabjuk. Interpretáló és visszamenőleges jelleggel is levonhatjuk őket *(interpretive extrapolation)*, így magyarázatot szolgáltathatnak arra, hogyan kerültünk egy bizonyos helyzetbe.[346] Az interpretáló következtetések a múlt és a jelen új elképzeléséhez és modelljéhez vezetnek (ami természetesen új jövőbeli lehetőségekhez). Ehhez nem kell detektívnek lenni.

Mindez a narratíva közös átélésének olyan képét rajzolja ki, amelyben egy pontszerű jelenlétből különböző lehetőségek és változatok bontakoznak ki. A *7. ábra* a narratív fejlődést mutatja a jelen egy pontjától a következő időpillanatig. A későbbi időpontban a korábban lehetségesnek tartott fejlemények közül sok már megvalósult *(A)* vagy elvetésre került *(B)*, és új lehetőségek merültek fel *(C)*. A preferenciaprojekció eltolódott, mert a korábbi preferencia a megváltozott korlátozott elvárások *(constrained expectation)* körén kívülre került. (Jó, akkor egy másik herceghez megy feleségül… Vagy egyedül szerzi meg a trónt.)

Érdekes, hogy még az elvetett változatok is megőrizhetnek bizonyos mentális jelenlétet a narratív gondolkodásban. Feltételezhetjük, hogy a prediktív gondolkodásban a számos rendkívül gyorsan aktualizált lehetőség azonnal eltűnik, és nem hagy nyomot vagy emlékképet maga után. A narratív gondolkodásban azonban a preferenciák gyakran akkor is fennmaradnak, amikor valójában már lehetetlenek. A fikciós alkotások természetesen arra szoktattak minket, hogy reménykedjünk a lehetetlenben, hiszen sok műben még a halottnak hitt szereplők is visszatérnek



7. ábra. A verziók és elvárások alakulása a narratíva kibontakozása során. A befogadó a narratíva egy olyan pontján áll (fekete csillag), ahonnan a fejlődési lehetőségek mindig egy adott módon alakulnak. A szürke háromszögek a korlátozott elvárás *(constrained expectation)* kereteit jelölik.[347]

(a kívánság az elbeszélő fejében is megteremti a maga valóságát). Ezt a narratív vágyálmot aztán a való életünkre is átvisszük. Jómagam még évtizedekkel apám halála után is a visszatéréséről álmodoztam.

Sok változat viszont eltűnik, noha általában lassan és nem egészen nyomtalanul. Különbséget tehetünk a verziók eltűnésének olyan formái között, mint a lassú elhalványulás *(fading)*, ha például kevés bizonyíték szól a változat lehetségessége mellett; a preferenciák megváltozása vagy

elvetése *(spurning)*, ha a preferenciaprojekció tévesnek bizonyul – „az a fickó pszichopata" –, jóllehet egy kihűlt szerelem is újra fellángolhat; és végül a hirtelen kihunyás *(foreclosing)*, amikor egy verzió tényszerűen lehetetlenné válik.

Karin Kukkonen egy nagyszerű tanulmányban mutatta be, hogyan mérlegeljük a valószínűségeket a regényekben.[348] A jövő valószínűségének ezen latolgatása nagyon közel esik a mi modellünk verzióinak létrehozásához. Kukkonen az előrejelzés három szintjét különbözteti meg: *(1)* a cselekmény szintjén jelentkező valószínűséget, *(2)* az elbeszélő és az elbeszélői hang észlelt megbízhatóságának szintjén jelentkező valószínűséget, valamint *(3)* a nagy minták és a szöveg egészének integratív értelmezéséből levezethető valószínűséget.

Természetesen a való világban is sok bonyodalom adódik. Ha igaz, amit anyám halála után az aktákból megtudtam, apám nem tragikus balesetben vesztette életét, hanem a KGB gyilkolta meg, mert nyugatnémet diplomataként a hidegháború nemzetközi jelentőségű dokumentumai kerültek a birtokába. Ez teljesen megváltoztatja az életem narratív terét, közben meg egyáltalán nem. Elképzelhetem, hogyan alakult volna a családunk sorsa, ha apám életben marad. Vagy hogyan nőttem volna fel, ha tudok a politikai gyilkosságról, és anyám nem viszi magával a sírba a titkát. Ki tudja, milyen könyveket írnék akkor.

NARRATÍV GONDOLKODÁS

A narratív gondolkodásban magunk teremtjük meg a világunkat. Ennek során azokból a konkrét helyzetekből indulunk ki, amelyekben mi vagyunk vagy az elbeszélés szereplői vannak. Az ilyen szituációk számos objektív kényszert rejtenek, amelyeket magunkévá teszünk: például ki, mit, hogyan, miért, mikor, hol és kivel tesz.[349] Hajlamosak vagyunk a narratív helyzeteket ismerős sztereotípiákba, sémákba és forgatókönyvekbe besorolni.[350] Kétségkívül a gyors kategorizálásra való hajlam vezérli a gondolkodásunkat. Az egyszer már fellelt magyarázatok és minták összetömörülnek és megszilárdulnak.

Ugyanakkor a narratív gondolkodás azt is megengedi, hogy elszakadjunk a valóságtól. Gondolkodásunkban szimuláljuk a való világot, kis *camera obscurát* vagy „akváriumot" hozunk létre, amelyben megfigyeljük magunkat vagy a történet hőseit. Közben ide-oda tologatjuk

a szereplőket, és néha hagyjuk, hogy kilötyögjön a víz, hogy megnézzük, mi minden lehetséges még. Az akvárium olyan mentális világ, ahol kipróbálhatjuk és átélhetjük a végleteket, amelyeket nem kívánunk magunknak, vagy éppen hőn vágyunk rájuk.

A multiverzionális narratív gondolkodás jóvoltából a pesszimisták nap mint nap megtapasztalhatják az élet pozitív dimenzióit is. A narratív gondolkodásban a minket fogva tartó legmegrögzöttebb sztereotípia is megdől. A legkülönbözőbb nézőpontokból élünk át történeteket, és kipróbáljuk a kevésbé valószínű változatokat is. Megkérgesedhetünk és bezárkózhatunk,[351] akkor is rálátásunk van az összes fél nézőpontjára, és titokban mások perspektíváit és a megszokottól eltérő verziókat is kipróbáljuk. Nem tesz minket erkölcsileg jobb emberré, de gazdagabb életet nyújt, mert sok világot megjárhatunk. Éppen ez a cselekedetek szimulálásának lényege: a legkülönbözőbb lehetőségeket élhetjük át közösen változatok formájában. A szimuláció plurális gondolkodás. A narratíva plurális átélés.

Az az elképzelés, hogy a multiverzionalitás a narratív gondolkodás lényeges eleme, sok olvasót meglephet. A narratológiában például még nem honosodott meg. Egyes olvasók valószínűleg azért vonakodnak elfogadni a multiverzionalitást, mert a szájhagyomány útján terjedő történetek és a fikciós művek általában „lineárisak" és „egyváltozatúak". Ez az írás lineáris megjelenésénél kezdődik. Multilineáris szövegeket nem szívesen olvasnánk, legfeljebb ha a dadaista Kurt Schwitters írta őket, és szépen berámázva már egy múzeumban lógnak.[352] Ettől függetlenül ne csodálkozzunk túlzottan azon, hogy az elbeszélések mégiscsak egy verziókkal teli plurális térbe kerülnek át, amikor az olvasó vagy a hallgató befogadja őket. A narratíva kreatív befogadásának aktusát nem szabad alábecsülni – mert ott is narratív gondolkodás zajlik, amely a történet anyagát többször átrendezi, ahogy azt a súgóposta nevű játéknál is láttuk.[353]

Ám az sem kizárt, hogy az adathordozók magukat az olvasási szokásainkat is megváltoztatják. A videójátékoknak már most sok ember napirendjében biztos helyük van. Ezekben gyors döntéseket hoznak, amelyek eltérő verziókhoz vezetnek. Az interaktív fikció már említett műfaja is rohamosan terjed, és egyre népszerűbb a világhálón.[354] Az olvasók/játékosok egy történet számos változatát kipróbálják, hogy összehasonlítsák őket. A rendkívül felkapott *Detroit – Become Human* című játékban például a játékosok minden egyes meghozandó döntésnél kap-

nak egy folyamatábrás térképet, amely jelzi, hány másik játékos döntött ezen a ponton úgy, mint ők. Szemlátomást ez sokakat arra ösztönöz, hogy újrajátsszák a történetet, illetve a játékot. A *Black Mirror* sorozat *Bandersnatch* című 2018-as epizódjának sikere óta a Netflix is rengeteget költ olyan interaktív formák kidolgozására, amelyek bevonják a nézőket a cselekmény alakításába, és döntéseket ruháznak rájuk.

A multiverzionalitás egyéb régi és új formákban és műfajokban is megjelenik. Minden tragédiában ott a remény, hogy másként is alakulhatnak a dolgok. Az internetes *fanfiction*ben pedig a rajongók továbbszövik a történetet, vagy megjelenítik a hőseiket a való világban is. A Comic Con fesztiválok egész városokat változtatnak egyetlen karneváli forgataggá, ahol a rajongók a kedvenc hőseik jelmezét öltik magukra. Egyszer egy konferenciahotel felvonójában hat ork kíséretében indultam előadást tartani e könyv téziseiről.

Könnyen elképzelhető, hogy a multiverzionális gondolkodás a médiában is gyökeret ver. A médiumok pedig azt teszik, amihez a legjobban értenek: exportálnak egy agyi funkciót, és elvégzik helyettünk a munkát. Az *extended mind thesis,* a kiterjedt elme tétele itt is érvényes.[355]

ÖSSZEFOGLALÁS

Mostanra már megismertünk néhányat a narratív gondolkodást vezérlő alapelvek közül. Idetartozik, hogy olyan *epizódokra* tagoljuk a cselekményt, amelyeknek van kezdetük, közepük és végük (első fejezet). Ezeket a narratív epizódokat azután a *jutalmazó érzelmek* irányába terelgetjük, amelyek a végén lehetővé teszik számunkra, hogy visszavonuljunk (negyedik fejezet). A narratívák szereplőiben a *játszhatóság* vonz minket, amely megengedi, hogy alámerüljünk az akvárium világába (hatodik fejezet). A következő fejezetben továbbra is *a tudat mobilitásával* fogunk foglalkozni, amelynek jóvoltából különböző világokba és mások tudatállapotaiba léphetünk be (nyolcadik fejezet). Ebben a fejezetben pedig megfogalmaztuk az első fontos következtetést: a plurális lehetőségek közös átélését (hetedik fejezet).

A narratív gondolkodásban mindig egy történet közepén tartunk: ami ezután következik, az még bizonytalan, de nem esetleges. A narratív gondolkodásban minden alkalommal több változata létezik annak, ami történik vagy történhet, és ennek tudatában is vagyunk. Mentálisan

a lehetőségek terében, vagyis egy többdimenziós térben tartózkodunk. Nem minden verziót képzelünk el lépésről lépésre, és élünk át közösen, de tudjuk, hogy léteznek, és előre megsejtjük, mi vár ránk. Ebben a fejezetben példaként a feszültség jelenségét vizsgáltuk, de választhattuk volna kiindulópontként a krimiket, a narratív gondolatkísérleteket vagy a meglepetés jelenségét is. A mentális többdimenziósság minden narratívában megjelenik. Ehhez a prediktív agy idegtudományi fogalma felől közelítettünk. A prediktív agy állandóan és nagyon gyorsan előrejelzéseket fogalmaz meg a környezetről, és közben kiküszöböli a bizonytalanságot, a meglepetést és a téves jóslatokat. Az volt a tézisem, hogy a narratív agy abban a pillanatban lép működésbe, amikor az előrejelzéseket nem kell azonnal redukálni, és ellentmondó jóslatokat is fenn lehet tartani, így a változatok fikcionalitása vagy „mentális volta" napvilágra kerül.

8. A NARRATÍV AGY EVOLÚCIÓJA – A SZÍNPAD MINT A TUDATMOBILITÁS SZÜLŐHELYE[356]

A narratíva a maga epizódjaival kiválóan alkalmas az események felidézésére és megtervezésére. A cselekmény kódolását megengedő makro- és mikroelemek kezelhetővé teszik az összetett történéseket. Idő szerint rendezhetjük, az előtte és utána kategóriájába sorolhatjuk őket. Eljátszhatjuk, nyomon követhetjük és igazolhatjuk a szereplőket, és a helyzet ismeretében több változatra felkészülhetünk. Az érzelmi jutalom miatt élvezzük is a narratív gondolkodást.

Ezzel azonban még nem neveztük meg az agyunk egyik fontos, ugyanakkor titokzatos képességét: nemcsak rekonstruálni tudunk egy történetet, hanem bele is tudunk helyezkedni. Amikor halljuk vagy elképzeljük, akkor „benne vagyunk". Ez alkotja tapasztalásunk centrumát, már-már testileg érzékeljük a narratívát (*embodied cognition*, „megtestesült kogníció"). Tudatunk középpontja Harry Potter Roxfortjában tartózkodik.

Mindaz, amit eddig e könyvben elmondtunk, lényegtelen lenne, ha a narratíva nem lenne képes fókuszálni és mobilizálni a tudatunkat, hogy belemerülhessünk mások tapasztalataiba (vagy legalábbis bele véljünk merülni). Az ember *mobilis tudattal* rendelkezik, amellyel minden elképzelhető helyre és helyzetbe eljuthat. Bár ettől még nem szűntünk meg állatok lenni, szétfeszítettük a jelen határait, és nem egyetlen jelenben élünk, hanem számtalan világban és időben. Képesek vagyunk mentálisan elszakadni attól a helyzettől, amelyben itt és most vagyunk,

és más szituációkba, világokba, időkbe és lényekbe beleképzelni magunkat. És nemcsak „beleképzeljük magunkat", hanem megértjük, átéljük és érezzük is ezeket a jeleneket. A narratívával alámerülünk egy többdimenziós, virtuális világba mindenféle speciális szemüveg nélkül. Agyunk nagy része közreműködik ebben a folyamatban, méghozzá azok a részei, amelyek akkor is aktiválódnának, ha ténylegesen az adott helyzetben lennénk.

Ennek a jelenségnek több neve is van. A pszichológusok transzportációnak (vagy áthelyeződésnek),[357] a narratológusok immerziónak (vagy belemerülésnek) hívják.[358] A virtuális valósággal kapcsolatban pedig gyakran használják a szimuláció kifejezést. Ezek a fogalmak arra a hatásra vonatkoznak, amelyet a narratív világok gyakorolnak ránk, amikor belemerülünk a barátaink csevegésébe vagy egy fikciós alkotásba. E fejezet középpontjában a jelenség alapjául szolgáló képesség áll. Mit mond el rólunk, hogy rendelkezünk vele? Hogyan sajátítottuk el? Mi a mobilis tudat?

A tudat nehéz ügy, ezért a legtöbb tudósnak azt tanácsolják, hogy ne is foglalkozzon vele, vagy legfeljebb akkor, ha életre szóló professzori állást szerzett. De gyakran titokban még ilyenkor is bogarasnak bélyegzik őket, és gondolom, most én is az ő sorsukra jutok. Nem állítom, hogy tudom, mi a tudat.[359] De kénytelen vagyok tényként elfogadni, hogy a narratív gondolkodás mentálisan fizikailag nem létező szituációkba repít minket, és ebből levonhatok bizonyos következtetéseket. Tudatnak nevezem azt, ami áthelyeződik, ugyanakkor paradox módon az észlelés középpontját képezi.

Konkrétan arról az emberi képességről van szó, hogy az észlelésünk fókuszát különböző szituációkba tudjuk áthelyezni. Ezt a továbbiakban egyszerűen mobilis tudatnak vagy tudatmobilitásnak hívom. Általában azt a képességet értjük alatta, hogy a tudatunkat elszakítjuk a jelen helyzettől, és olyan nem létező vagy elképzelt tényállások felé fordítjuk, amelyeket talán mi magunk hozunk létre mentálisan. Ez a tudatmobilitás közel áll a képzelőerőnek vagy fantáziának nevezett jelenséghez, de a kitalálás aspektusa nélkül. A képzelettől eltérően itt a jelenlét érzéséről is szó van.[360] Ha a tudatot a környezet érzékszervi észlelésének fogjuk fel a jelenben, akkor a tudatmobilitás egy dinamikus elemmel egészíti ki az észlelést: észlelünk egy jelent, de az nem feltétlenül a jelenlegi fizikai helyzetünk.[361] A tudatmobilitás meglehetősen nehézkes megnevezése mögött tehát az empátia előfeltevése húzódik meg. Az empátia úgy

értendő, hogy közösen átéljük a másik helyzetét, és nem csupán spontán módon osztozunk az érzelmeiben.[362] A másik ember alakjának eljátszásán túl (hatodik fejezet) most már azt a kérdést is fel kell tennünk, hol vagyunk mentálisan e folyamatban.

Ebben a fejezetben azt vizsgáljuk, hogyan alakulhatott ki ez a tudatmobilitás. Pontosabban, milyen *kulturális evolúció* segíthette elő ezt a képességet. Azt javaslom, hogy tanulmányozzuk ezt a kulturális evolúciót a színpadnak, tágabb értelemben a másoknak tartott előadás színterének fejlődésében, amely valószínűleg már több százezer éve alakítja a csoportos viselkedésünket.[363] A „színpad" ebben az értelemben kevésbé hely, sokkal inkább a kollektív figyelem eseménye, amelyben az ember egy nem létező történés előadójává válik. Ilyen színpadok már sokkal a színház civilizációs intézménye előtt is létezhettek, és eredetük a mítoszok meséléséhez vagy az elmúlt események felidézéséhez köthető. A fejezet tézise tehát, hogy a színpad és az előadás kulturális intézménye megtanított minket a tudatmobilitás narratív folyamataira, és a tudatunkat ez a mozgékonyság határozza meg.

A színpad biztosítja a kollektív figyelem fókuszálását, és az előadott esemény kollektív átélését kínálja. E tekintetben a színpad és a kollektív empátia szerkezetileg kapcsolódik egymáshoz. Kollektív empátia alatt ebben az összefüggésben azt értjük, hogy lények egy csoportja belebújik egy személy bőrébe vagy beleéli magát egy helyzetbe. Az elkövetkező gondolatmenet szempontjából nem az a perdöntő, hogy a közös beleélés a közösség megerősödéséhez vezet-e – habár ez elég nyilvánvalónak tűnik.[364]

A tudatmobilitással megszabadulunk a testi jelenlétünk korlátaitól. Nem vagyunk a szinguláris jelenbe és az egyéni létezésbe zárva. Mindegy, hogy fiatalok vagyunk vagy öregek, sportolók vagy mozgásunkban korlátozottak, szegények vagy tehetősek, mind részt vehetünk a hollywoodi álomban, együtt izgulhatunk Roger Federerrel, hagyhatjuk magunkat elkápráztatni, erotikus fantáziákat élhetünk ki, vagy feleleveníthetjük az emlékeinket. Úgy tartják, hogy a pénz és a hírnév nem boldogít, és ezt számos tanulmány is alátámasztja. Merthogy azzal is összefügg ez, hogy bárki beleképzelheti magát Hamupipőke vagy Batman helyzetébe. Kiválaszthatjuk, mely emlékeket szeretnénk újra átélni. Részt veszünk más emberek életében, miközben tudjuk, hogy mások is részt vesznek a miénkben, tehát nem vagyunk egyedül. Elmélyítjük az életünket azzal, hogy újra meg újra felidézünk és átélünk bizonyos

helyzeteket.[365] Vagy kitörünk az életünkből, és *gamer*ekként lúdbőrözve indulunk a virtuális világ újabb csatáira, szereplőket játszunk el. Egyszóval a tudatmobilitás többé tesz minket, mint akik (itt és most) vagyunk.

Mégsem vagyunk teljesen korlátlanok. Tudatunk pontszerű, ami azt jelenti, hogy mentálisan mindig csak egy időpillanatban és helyzetben vagyunk. Amikor matematikai problémát oldunk meg, akkor is minden pillanatban a számítás egy bizonyos pontján járunk. Az úgynevezett munkamemóriánk, amely valószínűleg kapcsolatban áll a tudatunk e pontszerűségével, szintén erősen korlátozott. Noha képesek vagyunk ide-oda cikázni, az időpillanat szingularitása abszolút meghatározó a tudatunk számára.[366] Mobilitása ellenére helyzethez és narratívákhoz kötött.[367] (Egyébként valószínűleg az is viszonylag pontszerű, amit a tudatunk feldolgoz. Vélhetően csak néhány lényeges vonását észleljük egy-egy helyzetnek vagy a mindenkori jelennek, ami a jelenlét benyomását kelti bennünk.[368])

Ebben a rövid gondolatmenetben máris jellemeztük a tudat két fontos aspektusát. Egyrészt a tudatunk pontszerű, azaz a tér és az idő egyetlenegy pontjára összpontosul, másrészt mozgékony. Ez azt jelenti, hogy a térnek és az időnek azt az egy pontját nem teljes egészében a fizikai és érzékszervi jelenlétünk határozza meg, hanem bizonyos módszerekkel mentálisan más valós vagy fiktív időkbe és szituációkba helyezhető át, és ez lehetővé teszi, hogy képzeletben részt vegyünk bennük. Ilyen mobilitásfokozó módszer a szemlélés, az úgynevezett imaginárius transzportáció a fikcióba és narrációba, az emlékezés, a képzelgés és a szimbólumokban történő kommunikáció.[369] Ebben a fejezetben ezek közül tárgyalunk meg és kulturális technikaként írunk le néhányat.

A tudatot tehát e két tulajdonság – a pontszerűség és a mobilitás – alapján értelmezzük. Más lehetséges formáival és állapotaival, például a nembeli tudattal („milyen denevérnek lenni"[370]) vagy a saját állapotra reflektáló metatudattal („tudom, hogy itt ülök és írok") nem foglalkozunk. Vagyis Daniel Dennett javaslatát megfogadva a képzelet, az epizodikus emlékezet és a narratív gondolkodás szempontjából határozzuk meg.

Az első pont, hogy ez a két tulajdonság *elengedhetetlen* az emberi tudat számára. Nem feltételezhetjük azt, hogy a mobilitás a tudat egy későbbi evolúciós vagy egyéni fejlődéstörténeti bővítménye. Inkább azt kell feltételeznünk, hogy csak mozgékonyan fejlődhetett ki, és ezért empatikusnak kell felfognunk. Nem tulajdoníthatjuk egy elszigetelt énnel rendelkező gondolkodónak, hanem csak az álmodónak és a társas lény-

nek, aki más világokban és mások világában jár. Tudatmobilitás nélkül nincs (emberi) tudat. Ennek a sarkos kijelentésnek a bizonyítéka, hogy a tudatunk mobilitás és pontszerűség nélkül alapvetően más és tulajdonképpen alig elképzelhető lenne.

Ezzel meg is érkeztünk a kérdéseinkhez: Milyen készségeket kellett biológiailag örökölnünk, és mit kellett kulturálisan elsajátítanunk, hogy ez a tudatmobilitás kialakuljon? Hogyan kellett a társadalmi és kulturális környezetünket alakítanunk, hogy elősegítsük a tudatmobilitás fejlődését? Más emberek és lények felettébb rejtélyesek számunkra, talán életünk legnagyobb talányai. Kívülről sohasem tudjuk biztosan megállapítani, mi zajlik bennük, és mi mozgatja őket. Így hát nem csoda, hogy nyilvánvalóan nemcsak egy, hanem a tudatelmélettel és az empátiával több mechanizmust is kifejlesztettünk, hogy megértsük őket, és hogy felismerjük és megosszuk az olyan belső állapotaikat, mint az érzelmek *(affect sharing)*.[371]

A mentális transzportáció, amelyet a tudatmobilitás lehetővé tesz, nem akármire vonatkozik, hanem egy másik lényre, amelynek tudatot tulajdonítunk. Rendszeresen úgy éljük meg, mint a saját énünket, és úgy észleljük a helyzetét, mintha benne lennénk. Az egyes szám harmadik személyű nézőpontot (ő) egyes szám első személyűvé (én) alakítjuk. Hogyan lehetséges ez?

Ennek a fejezetnek a tézise, hogy a narratív gondolkodásunk és a tudatmobilitás azért erősíthette kölcsönösen egymást, mert kollektív empátiaként tanultuk meg. Mielőtt visszatérünk a narratív gondolkodás témájához, először tisztáznunk kell ennek a tanulásnak a kollektív vetületét és az empátia kérdését.

A más jelenekbe történő mentális transzportáció elősegítéséhez a tanulásnak különösen sikeresnek kellett lennie a csoportban. Míg manapság gyakran úgy gondolunk az empátiára és a tudatmobilitásra, mint egyéni viselkedésre, amelyet egyedül folytatunk, a transzportáció és az empátia elsajátítását egyszerűbbé teheti, ha mások modellezik. De hogyan képzeljük el az empátia kollektív tanulását? Milyen műveletek és kulturális technikák könnyítik meg mások megfejtését, a tudatelmélet elsajátítását és az empátia begyakorlását? Itt jutunk el a színházi és mimetikus előadáshoz. Egy színházi előadásban olyasmit tesznek jelenvalóvá és testesítenek meg a néző szeme előtt, ami nincs ott.[372] A színházi előadásnak komoly nevelő szerepe van, mert közvetlenül az előadott dolgokra hívja fel a néző figyelmét.

A következőkben az empátia kifejlődéséhez nélkülözhetetlen három feltételt vizsgáljuk meg:

- a megosztott vagy közös figyelmet *(joint attention)*,
- mások tudatos megtévesztését és a színjátékot,
- valamint a megfigyelő (közönség) befogadó hozzáállásának kialakítását.

A legfőbb kérdés, hogyan válhatott a másik ember, az előadó a megfigyelő mentális, mobilis identitásának projekciós tárgyává. Ahogy már említettük, a válasz valószínűleg a színpad intézményesülésében, vagyis az előadás kultúrájának elsajátításában keresendő. Több folyamat ér itt össze. Mivel nem tudunk közvetlenül megérteni vagy lemásolni másokat, sok segítségre van szükségünk. Ez bizonyára evolúciós szempontból is formált minket. Az egyértelműen expresszív oldalunk az érzelmek kimutatásában és közlésében minden bizonnyal e tárgykörhöz tartozik, mert rendszeresen az arckifejezésük alapján értünk meg másokat.[373] E könyv fő tézise szintén idevehető, mely szerint a narratív gondolkodásban megtaláltuk az események olyan kódolását, amely az emberek tapasztalatait közölhetővé és átadhatóvá tette. A narratíva és a fiktív gondolkodás kulturális evolúciójának fontos feltétele minden bizonnyal a tudatelmélet, azaz mások megértésének kialakulása is.[374] A tudatmobilitás vizsgálatába azonban a narratív empátia és a közvetlen pontszerű jelenlét érzésében megnyilvánuló közös átélés ez idáig elhanyagolt dimenzióit is be kell vonni.

MEGOSZTOTT FIGYELEM

Michel Tomasello evolúcióbiológus és munkatársai évtizedek óta folytatnak összehasonlító vizsgálatokat a csimpánzok és az emberek kognitív képességeivel kapcsolatban. Míg a fiatal majmok sok motorikus képesség terén hamar maguk mögé utasítják az embergyerekeket, ez utóbbiaknál már korán kialakul az együttműködési készség, segítik egymást, világosan kommunikálnak, és összességében is jobb szociális kompetenciákat mutatnak. Ugyanakkor a csimpánzoknak is vannak figyelemre méltó képességeik. Versenyhelyzetben fel tudják mérni, mit látnak és mit nem látnak más egyedek, vagyis kezdetleges tudatelméletet *(theory of mind)* alakítanak ki.[375] Tomasello és munkatársai az embergye-

rekek legfontosabb képességének a megosztott, azaz közös figyelmet *(joint attention)* tartják.[376] Az embercsoportok rendszeresen ugyanarra a tárgyra irányítják a figyelmüket. Ennek a figyelemkoordinációnak természetesen lehet oka egy mindenkit vonzó, különösen érdekes vagy kívánatos tárgy. Ezenfelül azonban azt is képesek felmérni, hová néznek mások, és követik a tekintetüket. Ezt a képességet a szem fehér ínhártyája teszi lehetővé, amely a majmoknál nagyrészt hiányzik. Ezért feltételezik, hogy az ínhártya adaptív módon fejlődött ki, hogy segítse a tekintet irányának követését.[377] Aki megfigyeli egy másik ember nézését, kétféle információ birtokába jut: megfigyeli magát a tárgyat, és társas információkat szerez arról, mit figyel a másik.

Az emberek ugyanakkor nemcsak azt képesek megérteni, merre néz a másik, hanem fel is hívhatják a figyelmét valamire. Meg tudnak mutatni dolgokat. A szemükkel és a fejükkel jelezhetnek, a kezükkel inthetnek, és olyan szimbolikus kódokkal, mint a nyelv, utalhatnak egy tárgyra vagy helyzetre. Tomasello felvetette, hogy a figyelem mutogatással történő irányításának ez a képessége a nyelvfejlődés első lépése. Nem a hangokkal történő közlés, hanem a figyelemnek a mutatással való vezérlése a kommunikáció kezdete.[378]

A megosztott figyelem összetett jelenség. Tomasellóval egyetértésben a következő formáit különböztethetjük meg:

1. Egy tárgy fokozott megfigyelése több egyén által (tárgytudat).
2. Közösségi érzés, mert egy másik is ugyanazt a tárgyat nézi (mitudat).
3. Annak tudata, hogy a másik ezt a tárgyat nézi (mások ismerete vagy alanytudat).
4. Annak megértése, hogy a másik erre a tárgyra akarta felhívni a figyelmünket (a másik velünk kapcsolatos szándékainak megértése, egyszóval: alany–alany-tudat).

A különböző tudatformák eltérő mértékben aktiválódnak a konkrét esetekben. Egy ólálkodó leopárd bizonyára sokak figyelmét magára vonja *(1)*. Ha valaki egy csoportban nyugtalanná válik, idegessége a többiekre is átragadhat, és figyelmeztetheti őket a közelgő veszélyre. A tagok összehangolják a viselkedésüket, csoportként reagálnak, például ugyanazt a menekülő utat választják *(2)*. Ha valaki tudja, hogy a másik épp egy tárgyat néz, abból előnyt kovácsolhat, például kihasználhatja,

hogy az adott egyén nem figyel. Miközben mind biztos távolságból lesik a leopárdot, falatozhatnak is *(3)*. A negyedik eset, tehát amikor valaki fel akarja hívni a másik figyelmét valamire *(4)*, már a kommunikáció összetett formáját feltételezi. Tartalmazza a másik szándékainak és lelkiállapotainak ismeretét. Itt kezdődnek a képességek olyan formái, mint a tudatelmélet és a kognitív empátia.

A viselkedéskoordináció komplexebb foka az aktív szereposztás a közös feladatokban. Ennek egy klasszikus példája a vadászat. Az idáig ismert legösszetettebb viselkedésforma állatoknál valószínűleg a csimpánzok zsákmányszerzése. Megfigyelték, hogy amikor kisebb majmokat cserkésznek be, három különböző szerepet töltenek be: egyesek hajtók lesznek, mások elzárják az utat, megint mások lesben állnak.[379] A hajtók fáról fára űzik a prédát, a társaik elállják a menekülés útját, és ezzel lehetővé teszik, hogy a lesben állók lecsaphassanak. Ez a viselkedés azonban ritka, és úgy tűnik, hogy csak kevés egyed sajátította el, akik felvállalják ezeket a nehéz szerepeket. Egy igazán sikeres és dinamikus koordinációhoz alany–alany-tudatra *(4)* lenne szükség, amely azt is megengedi, hogy vadászat közben változtassák meg a tervet. Ez történhetne úgy, hogy az egyik állat jelzi a másiknak, hogy szabad az egyik menekülő út. Ilyesfajta viselkedést állatoknál még nem figyeltek meg.

AZ ELŐADÓ – A MEGTÉVESZTÉSTŐL AZ ELŐADÁSIG

A megosztott és kollektív figyelem a viselkedéskoordináció számos formájának előfeltétele. Lehetővé tesz egy olyan társas szerepet is, amely irányítani tudja mások figyelmét, tartalmat ad neki, és a ténylegesen jelen lévő megtévesztőn, előadón, színészen és elbeszélőn túli tárgyra tereli.

Már a vezető szerepet vállaló egyednek is szüksége van megosztott vagy kollektív figyelemre, hogy befolyásolja a többiek viselkedését, például, hogy arra ösztönözze a csoportot, induljon el egy bizonyos irányba. A vezetői szerepnek ez a formája azonban nem feltételezi, hogy az azt betöltő egyed tudja, mi zajlik a többiek fejében. Elég annak puszta passzív elvárása vagy megszokása is, hogy a többiek követik. Hiányzik a képzet aktív és akaratlagos létrehozása mások fejében.

Az előadók sok esetben megszerzett tapasztalatot próbálnak átadni. Ám idesorolható a megtévesztés is, mert aki képes közölni valamit, az

képes megtéveszteni is. Abban a pillanatban, amint a csaló vagy a manipulátor feltételezéseket alakít ki a megfigyelő tudásáról, és azt szándékosan befolyásolni igyekszik, megkezdődik az a színjáték, amelyről e helyütt szó van. Aki képes mások figyelmét irányítani és annak tartalmat adni, az képes félrevezetni is. A bűvész is tudja, hogy képes mindenki figyelmét egyetlen dologra, például az egyik kezére terelni, miközben a másik kezével eltüntet valamit. Ezzel aktívan megteremt egy képzettartalmat a néző számára, amelyről pontosan tudja, hogy leplez valamit, és nem felel meg a tényeknek (például: a kendő nincs a kezében).

Ugyanakkor a megtévesztés ténye még nem jelenti azt, hogy valaki aktívan és szándékosan be akarja csapni a másikat. Egy viselkedésbiológiai példa jól szemlélteti ezt. Az elfogadott háremrendszeren kívül párosodó pávián számíthat rá, hogy az alfahím agresszíven fog fellépni vele szemben. Ennek ellenére a jelenség előfordul. Közben a páviánok olyan viselkedést tanúsítanak, amelyet az embereknél megtévesztőnek értelmeznénk. Például a párocska keres valami eldugott helyet, és visszafojtja a párzás jellegzetes hangjait. Egyes páviánoknál még azt is megfigyelték, hogy eltakarják a duzzadt nemi szervüket.[380] Az ugyanakkor vitatott, hogy ez a viselkedés tudatos megtévesztés, vagyis igazi alanytudat-e. Az is lehetséges, hogy az egyedek tapasztalatból megtanulták, hogy ez a viselkedés (például az alacsonyabb rangú hímekkel történő párzás) csak bizonyos körülmények között, mondjuk rejtőzködve lehet sikeres. Ezért az etológusok óvatosan használják a taktikai megtévesztés fogalmát. Hihetőbb feltételezés, hogy az egyed egyszerű próbálkozás és tévedés útján rájött, hogy jobb nem kivívni az alfahím haragját. Ez nem feltételezi a megvezetett egyed képzettartalmának ismeretét. A pávián nem megengedett dolgot tesz, de hogy szándékosan manipulálja-e a másik tudását, az nem világos.

Aki manipulál, szándékosan egy képzetet hoz létre a másik fejében. Minden illúzióteremtés, egészen az intézményesült színházig, idetartozik. Aki történetet mesél, meg akarja teremteni a történetbe belemerülő hallgató fejében a látványt. A manipuláció tehát egy olyan történet életre hívása a másik fejében, amelyről tudjuk, hogy többé-kevésbé eltér más lehetséges változatoktól.[381]

A képzettartalom megteremtésének mindent összekötő eleme a létrehozója által betöltött szerep. Ezek a szereplők tudják, hogy képzetet hoznak létre mások fejében. A képzet lehet megtévesztés, kifogás, egy sikeres vadászatot bemutató pantomimelőadás vagy narratív ábrázolás.

Létrehozásuknak számos oka adódhat, úgymint félrevezetés, figyelemelterelés, tájékoztatás, híresztelés, szórakoztatás, tényközlés, tanítás, hírverés, magasztalás, meggyőzés vagy emlékeztetés.

A MEGFIGYELŐ – A BEFOGADÓKÉPESSÉG GYAKORLÁSA

Egy színi előadáshoz megfigyelőkre van szükség, mert nélkülük az előadás vagy a történetmesélés nem valósulna meg. Az előadás másoknak szól. A sikerét az határozza meg, mi zajlik a megfigyelő fejében. A színházról írott klasszikus tanulmányában Richard Schechner azt állítja, hogy a nézőket más világokba repítő „transzportációs színház" és a résztvevőket megváltoztató „transzformációs rituálé" sok szempontból rokon, mivel a nézőknek lényeges szerepük van a transzportot és a transzformációt összekötő előadás sikerében. Ezért sok társadalomban a nézők vannak kiváltságos helyzetben.[382] Az előadás horizontja a néző mentális eseménye.[383]

Feltételezhetjük, hogy az előadó és a megfigyelő, illetve néző közötti koordináció egy sor mechanizmust kialakított. A modern színházban ilyen a függöny felvonása és leengedése, amely a darab elejét és végét jelzi, de a taps és a kollektív csend is. Kisebb vagy akár nagyobb csoportokban az érzelmek túlcsordulása, azaz a bemutatott események keltette izgalom vagy felháborodás, valamint az állásfoglalás.[384] A ritualizáció és az ismétlés ugyancsak idesorolható: mivel az eseményt újra meg újra be lehet mutatni, ez a megismételhetőség jelzi, hogy az aktuális előadás valami másra utal.

A színészek már a színpadi előadás közben megtudhatják, sikeres-e az alakításuk, és ennek megfelelően változtathatnak. Ha például egy csapat vadász egy kivételesen eredményes vadásztechnikát játszik el a közönségnek,[385] a nézők izgatottságán mérhetik le az előadás sikerét, és ha ez elmarad, újra próbálkozhatnak.

Egy (térben és időben) jelen nem lévő vagy nem létező dologról folyó kommunikáció elképesztő teljesítmény. Az ugrás a legközelebbi rokonainktól, a csimpánzoktól hozzánk, emberekhez az elmúlt és képzeletbeli eseményekről szóló kommunikáció terén jelenlegi tudásunk szerint döbbenetes. Noha a majmok is használnak referenciális hangokat, múltbeli események bemutatására nem képesek.[386] Nekünk azonban

nem arról kell szólnunk, milyen biológiai különbségeknek tudható ez be. Inkább azt tárgyaljuk, mely feltételek mellett szerezhető meg kulturálisan a tudatmobilitás és a kollektív empátia, legyen szó csimpánzokról, neandervölgyiekről, *Homo sapiens*ről vagy mesterséges intelligenciáról. Nem tudjuk, mire lennének képesek a csimpánzok és más állatok, ha erős kulturális fejlődésen mennének keresztül, ahogy az az embernél valószínűleg a nyelv feltalálásával megtörtént.[387]

A mai ember számára az elmúlt, jelen nem lévő vagy akár képzeletbeli eseményekről szóló kommunikáció magától értetődik.[388] Ha valaki mesél valamit, valósággal „a szemünk előtt látjuk" a jelen nem lévő eseményt, és a mesélővel együtt éljük át. Nem szabad elfelejtenünk azonban, hogy ez a kommunikáció nem hoz létre tökéletes és félreérthetetlen közlést. Az elbeszélő és a hallgató nem ugyanazt az eseményt „látja", hanem minden bizonnyal sok részletében eltérő eseménysort teremt meg mentálisan. Az elbeszélések kódolják az eseménysort, amelyet aztán érzékletesen felcicomázunk, és így mintegy közösen átéljük.

Térjünk vissza az előadás nézőinek kérdéséhez. A színházi előadás megfigyelőjétől elvárjuk, hogy belemerüljön a jelen nem lévő történésekbe. A jelen nem lévő eseménynek jelen lévőnek kell tűnnie a nézők (csakúgy, mint a színészek) számára. A mimetikus és a színházi előadás bizonyára kiválóan alkalmas erre, mert a jelenlét érzését kelti. A nézőknek az előadás alatt bizonyos dolgokról „meg kell feledkezniük", például az általuk ismert színészek személyazonosságáról, hogy megértsék, az előadás keretében másokat „testesítenek meg", és más idősíkon mozognak. A szereposztás kognitív teljesítménnyé válik.[389] Más dolgokat pedig oda kell képzelniük, például a jelen nem lévő, elmúlt vagy képzeletbeli jelenet azon elemeit, amelyekre csak utalás történik.[390]

Ez a szellemi ide-oda cikázás bámulatos mentális teljesítmény. Hozzátartozik, hogy míg fokozott figyelmet szentelünk az előadásnak, figyelmet vonunk el a konkrét környezetünktől. Ilyet csak az tesz, aki biztonságban érzi magát. A kollektív befogadás ezt nagyban megkönnyíti. Ha a többiek is figyelnek, akkor nagy valószínűséggel biztonságban vagyunk. E tekintetben a befogadás kollektív volta nem csupán a nézők összehangolásának és koordinálásának eszköze,[391] hanem egyúttal még elemibben annak feltétele is, hogy a figyelmet el lehessen vonni a környezetről és koncentrálni lehessen.

Ezek a megállapítások elvezetnek minket a színpad *helyének* intézményesüléséhez, vagyis az előadáshoz mint helyhez kötött gyakorlathoz.

Habár előadások spontán módon is megvalósulhatnak. Egy csoport tagjai a nyelv segítségével vagy anélkül közölhetnek egymással valamit úgy, hogy megjelenítik. Ahhoz azonban, hogy az előadók és a megfigyelők optimálisan koordinálódjanak, a két félnek összhangba kell kerülnie, és tudnia kell, hogyan járulhat hozzá a sikerhez. Ez az intézményesült színpad ritualizált magatartásformáit foglalja magában. Nem csupán a görög színház értelmében vett színpadra gondolunk, hanem a színpadra mint olyan helyre, ahol előadnak valamit. Lehet ez a kőkori ember barlangja, közös háló- vagy gyülekezőhely, ahol gyakorlati vagy vallási jelentőséggel bíró dolgokat idéznek fel vagy mutatnak be.

Ilyen színpad kialakulhatott ritualizált gyakorlatokból is, amelyeknek még nem volt szükségük nézőkre, csak résztvevőkre. Idetartozik az a feltevés is, hogy a színpad ritualizált harcokból vagy kollektív zenéstáncos rendezvényekből született meg (ahogy azt Friedrich Nietzsche is elképzelte *A tragédia születése* című művében).[392] A tánc például a ritmusnak köszönhetően kiválóan alkalmas a viselkedés koordinálására, és olyan kognitív teret hoz létre, amely összeköti a jelenlétet, a koordinációt és a fontosságot.[393] A kollektív előadás ezen formái során a résztvevők fokozatosan nézőkké válhattak, ha kialakult bennük az az érzés, hogy ritualizált és ezért ismétlődő cselekvéseket végeznek.

A KORAI SZÍNPAD NARRATÍV ELEMEI

Most már adhatunk néhány támpontot ahhoz, mit várhatunk a narratív gondolkodástól az alapján, amit ezeken a színpadokon begyakoroltak. Hat szempontot kell kiemelnünk:

- Az előadás elejének és végének jelzése (az emberek összegyűlnek, majd szétszélednek; a kezdetet és a befejezést a nézők figyelme is meghatározza).
- A valódi ember átalakulása játszó szereplővé (az előadók átváltoznak játék közben, például állatokká válnak).
- Átmenet az „itt"-ből az „ott"-ba, vagyis az észlelés átmenete a testi jelenlétből az előadás mentális terébe (a színészből vadász vagy állat lesz a sztyeppén).
- Megismételhetőség, amitől az események eljátszhatóvá válnak.

- Az előadásra adott érzelmi reakciók (egyes nézők is modellezik és így felerősítik az érzelmeket a többieknek, például az ijedséget vagy az örömöt).
- A színpadi tér mint az előadás fizikai tere, amelyben sok minden lehetséges (a színpad kellékekkel berendezett élménytérré válik).

Az előadás elejének és végének jelzése. Az előadás megvalósulásához jelezni kell a nézőknek a kezdést. Ez történhet úgy, hogy a színész vagy a történetmondó belefog a műbe, például hangokat kelt, hogy magára vonja a figyelmet. A fejlett színházban erre a zene, később a függöny és a fény szolgál. De a nézők is hozzájárulnak a kezdet és a befejezés jelzéséhez: elcsendesednek, és a színpadra figyelnek. Tulajdonképpen már az is fontos része a kollektív figyelem megteremtésének, hogy összegyűlnek. Ugyanez a helyzet a végén. Az egybegyűltek mozdulatai is jelzik a kollektív feszültség csökkenését. A csoport felbomlik, szétszéled. Az előadás kereteit kívülről jelölik ki.[394]

Kezdet és befejezés, illetve az, amit mi itt „színpadnak" nevezünk, természetesen spontán is létrejöhet. Egy feldúlt ember például meg akarja osztani másokkal a zaklatottságának okát. A kollektív figyelem spontán színpadjának a nézők is lehetnek forrásai: mind egy emberre merednek, és várnak valamire.

A valódi ember átalakulása játszó szereplővé. Az egyik legkorábbi színházi élményem Marcel Marceau pantomimelőadása volt. A mai napig emlékszem, hogyan váltott személyiséget a másodperc tört része alatt. Eltűnt egy kis fal mögött, hogy aztán rögtön egy másik szerepben bukkanjon fel a túloldalán. Képes volt Góliátként üldözni Dávidot, miközben csak körbe-körbe futott, és villámgyorsan a másik szereplő bőrébe bújt, amint újra kilépett a fal mögül. Minden gesztusa megfelelt az új szerepnek. Bár gyerekként még nem sokat tudtam a színházról, észrevettem, hogy mindig más alakban tűnik fel. Legalábbis éreztem, hogy különbség van a belső állapottal rendelkező személye és kifelé mutatott állapot között. E különbség észlelése az első lépés a szereposztás, vagyis annak megértése felé, hogyan vesz fel valaki egy szerepet.

Martin Heideggerrel szólva – aki szerint a gondolkodás alapformája, hogy képesek vagyunk „valamire valamiként" gondolni[395] – azt mondhatjuk, hogy a színpad előtt megtanulunk „valamit másvalamiként", „valakit másvalakiként" és „egy cselekvést más cselekvésként" értelmezni. Ez nem

illúzió, hanem a képzelet kitágítása, mert közben tudjuk, hogy olyasvalakit látunk, aki csak Góliát*ként* lép fel.

Különösen szembeszökő a „valami másvalamiként" történő bemutatása, ha egy ember egy állatot utánoz. Amikor az ősember négykézláb mászott, miközben a törzse pontosan tudta, hogy semmi baja a lábának, bizonyára rájöttek, hogy állatot imitál. Az előadó és az állat mozgásának hasonlósága utal arra, hogy „most állat vagyok" vagy állatot alakítok. A bemutatott dolgot leválasztjuk *(decoupling)* a bemutató emberről.[396]

Ugyanez érvényes természetesen a szőrméből vagy tollból készült jelmezre és az arcfestésre is. Az állatok eljátszása valószínűleg nagyban elősegítette a jelentől való elvonatkoztatást és a képzelet gyakorlását, egyszerűen azért, mert az állatok egyértelműen különböznek az emberektől. E tekintetben eljátszhatóbbak, mint az emberek.[397] Talán ez az egyik oka annak (a vadászat fontossága mellett), hogy a barlangrajzok és a korai szobrok között különösen gyakoriak az állatalakok. Az állatok jellegzetesek, ami elősegíti a tudatmobilitást. Más kérdés, hogy az eljátszásuk vallási jelentőséggel is bírt-e, de ebbe most nem megyünk bele.

Átmenet az „itt"-ből az „ott"-ba. A valódi ember játszó szereplővé történő átalakulása már magában foglalja, hogy a színész egyszerre van jelen a valóságban és mutat be valami mást. Az állatok valószínűleg nem képesek a valóság és képzelet ilyen áthidalására. Ha négykézláb mászom a macskáim előtt, nem fogják tudni, hogy macskát próbálok játszani, csak zavarba jönnek. Ezért konkrét tapasztalatokat sem képesek cserélni, legalábbis nem egy múltbéli jelenet eljátszásával vagy szimbólumokkal történő kommunikáció útján. A narratív gondolkodásnak ez a „spárgázása" képezi a tudatmobilitás alapját. A színpadon a képzeletbeli világba történő átlépéssé válik.[398]

Amikor egy színész összerándul a színtéren, a nézők is összerezzennek. Ha azonban a színész olyasmitől ijed meg, ami nem képvisel valós veszélyt, például egy oroszlánt játszó másik színésztől, akkor a közönség mintha a képzeletbeli világtól rémülne meg. A nézők félig a saját fizikai világukban vannak, félig pedig a képzeletbeli világban. Ez a narratíva világa, mert itt hosszú folyamatokat is össze lehet foglalni, és az eleje–közepe–vége útját követve rövid idő alatt lezárni. (Ez az átlépés vagy átugrás a képzeletbeli világba természetesen sosem tökéletes a színházban és a spontán színpadokon, csak összeköti egymással a két oldalt.

Pont ez a színház vonzereje – így erősítheti a sok néző fizikai jelenléte az előadás benyomását, például az érzelmi reakciók modulálásával és fokozásával.)

Megismételhetőség. Amikor egy előadás véget ér, mentálisan olyan eseménysorként jelöljük meg az epizód egészét, amely egy bizonyos végkifejlethez vezetett. Így az epizód megjegyezhetővé és felidézhetővé válik. A diákok meg tudják ismételni a cselekvést, amelyet a tanáruk megtanított nekik. A színházban újra elő lehet adni egy darabot ugyanazokkal vagy más színészekkel. A nézők gondolatban megint lejátszhatják. Eközben mentálisan más változatokat is kipróbálhatnak: mi lett volna, ha...? A színpad a cselekménysor ritualizálásával készíti elő a tényleges és mentális megismételhetőséget.

Az előadásra adott érzelmi reakciók. Egyedül és társaságban filmet nézni nem ugyanaz. A horrorfilmekhez például kollektív érzékenységre van szükség, amely a rémülettől a kuncogásig mindenféle reakciót kiválthat. Hasonló a helyzet a csoportnak tartott előadásokkal és közösségi történetmondással is. Amikor például izgalmas vagy váratlan eseményt adunk elő, meglepetést és ijedséget keltünk. Ha a rémület moraja végigfut a nézők sorain, az érzelmi reakció fokozódik. Azoknak is jelzi, hogy történik valami, akik éppen nem figyeltek vagy nem egészen értették.

Ha a színész megijed a színpadon egy hirtelen mozdulattól, ez átterjedhet a közönségre is. A színpadon egy ember elugrik egy képzeletbeli leopárd elől, a közönség megrémül a gyors mozdulattól, még ha az láthatólag minden ok nélkül történt is, és váratlanul megérzi a leopárd jelenlétét, mert az ijedsége utólag jelzi, hogy volt ott valami, ami az ugrást kiváltotta. És így egy másik világban találják magukat. Az érzelem a két világot összefogó zsanérrá vált.

Számos érzelem ragályos. Az ijedségen kívül ilyen még a nevetés is. Ha valaki elneveti magát, többnyire mások is csatlakoznak hozzá, ami jelentősen fokozza az előadás hatását. Mindenki megjegyzi, és később el tudja mesélni, hogy megismételje a hatást. Lesz egy hivatkozási alap, amely az előadást egy affektussal társítja.

A másokkal megosztott érzelmek különösen erősek és emlékezetesek. Sok esetben az előadás vagy az elbeszélés érzelemmel vagy világos érzelmi értékeléssel végződik. Ennek az érzelemnek megvan az a pozitív dimenziója is, hogy mindenki osztozik benne, és így összekovácsolja

a csoportot. Ez egyértelműen megmutatkozik, amikor például megbotránkozunk egy pletykán. A jutalmazó érzelmek[399] esetében a jutalmat valószínűleg gyakran szintén csak a kollektív dimenzió révén nyerjük el. A kínos érzés tompítására szolgáló nevetésnek közönségre van szüksége. Az erkölcsi vétségek elégtétele esetén mások elismerését keressük. A diadalt szeretjük nyilvánosan megmutatni.

A színpadi tér mint az előadás fizikai tere. A színpad tere jelzi azt a zónát, amelyben az előadók mozognak. Mindig van egy bizonyos aurája, mert a színpad terében a tárgyaknak különös jelentőségük van, ha másvalamit képviselnek, maga a tér pedig az előadás helyeként szolgál. Ez ugyanúgy érvényes a spontán színpadokra, mint az intézményesítettekre. A varázslat és az aura erősen meghatározza a szakrális tereket, mert ott sámánok és papok adnak elő valamit, ami jelen nem lévő (vagy láthatatlan) erőkre irányul. A keresztény úrvacsorán például egy múltbeli történetet elevenítenek fel, és testesítenek meg a kenyér meg a bor kellékeivel. De a spontán „színpadokon" is minden tárgy egyszeriben egy előadás kellékévé válhat és új értelmet nyerhet. Itt minden lehetséges; ott járunk, ahol multiverzionalitás tölti meg a levegőt.

ÖSSZEFOGLALÁS

Ennek a fejezetnek az volt a tézise, hogy a „színpad" valószínűleg fontos szerepet játszott a narratív gondolkodás elsajátításában. A színpadon megmutatkozik a narratív gondolkodás kollektív dimenziója. Egész pontosan a mobil gondolkodás, illetve a tudatmobilitás kialakulásáról volt szó, amely lehetővé teszi, hogy felismerjük magunkat más lényekben. A színpadon álló előadók mi magunk vagyunk; azt látjuk, amit ők, azt érezzük, amit ők. Nem az volt a feladatunk ebben a fejezetben, hogy felvázoljuk a színpad intézményének kultúrtörténetét. Kiemeltünk néhány alapelemet, amely valószínűleg része volt a fejlődésének és elősegítette a narratív gondolkodás elsajátítását. Hogy az elmélkedéseink hipotetikusak voltak, nem kell külön hangsúlyoznunk. Az áttekintés célja nem történelmi szakaszok felvázolása volt, hanem a tudatmobilitás és a kollektív narratív empátia kialakulásához vezető kognitív és kulturális elemek elkülönítése. Ez visszavisz bennünket ahhoz a fő kérdéshez, hogyan tanultuk meg mi, emberek eltávolítani magunktól a tudatunkat,

belebújni mások bőrébe, beleképzelni magunkat a helyzetükbe, és ezzel narratívákban gondolkodni.

A fenti eszmefuttatásból az alábbi következtetéseket vonhatjuk le:

1. Mások helyzetének közös átélése nem „magától", hétköznapi szituációk megfigyelésével alakult ki. Az elsajátításához sajátos kulturális technikákra volt szükség, például célzatos előadásra.

2. Ezek a célzatos előadások megteremtik a színpad rituális terét. Annyiban tekinthető rituálisnak, amennyiben a résztvevők figyelme és viselkedése összhangba kerül. Úgy érzik, hogy itt valami számukra fontos dolog történik, amely megköveteli a figyelmüket.

3. A résztvevők a színészek és a nézők. Mindkét fél elvárásokat támaszt a másikkal szemben, és kommunikál az előadás sikeréről (természetesen az ember mindkét szerepet betöltheti).

4. A nézők közössége nagyban hozzájárul a sikerhez. Az egyik a másiktól tanul. A döbbent csendet is el kell sajátítani. A közösség biztonságot nyújt, jelzi a kezdetet és a véget, és nyomatékot ad az előadás által közvetített érzelmeknek.

5. A mimetikus ábrázolás vagy bemutató megkönnyíti a néző számára az átmenetet a valós eseményekből egy másik, például egy múltbéli vagy képzeletbeli esemény előadásába. Az állatok eljátszása például az előadó és az előadott dolog idegenségét hangsúlyozza, és megkönnyíti a „valami másvalamiként" történő megértését. Az előadás rituális megismétlése is aláhúzza, hogy itt előadnak valamit.

6. A színháznak megvan az a hatása, hogy a nézők a színészekben mint közvetítőkben saját magukat látják. Ha az eljátszott vadászok megijednek, a nézők is megijednek. Az előadás jelenléte (mind ijedtek vagyunk) átterjed az előadott dologra (mind ijedtek vagyunk, olyan, mintha a veszélyes állat előttünk állna, mert mi másért ijedtünk volna meg?).

7. Más szóval a tudatmobilitás akkor válik lehetségessé, ha mások a tudat hordozóiként kínálkoznak. Ez főként akkor fordul elő, ha a megfigyelők, akiknek bele kell élniük magukat valamibe, nem cselekvők és nem önmaguk. Csak megfigyelők és nézők. A színészek sem önmaguk, hanem eljátszanak egy identitást.

8. Ilyen színpadok és rituális előadások nélkül a tudatmobilitásunk fejlődése bizonyára kevésbé lett volna sikeres.

9. Mérlegeltünk egy további feltevést is, miszerint a tudatunk mobilis és empatikus-narratív tudat*ként* alakult ki: e tekintetben a tudatunk alapvetően empatikus, mobilis és narratív. Az azonban, hogy lehetséges-e nem mobilis és nem empatikus tudat, nem eldöntött kérdés. Mindenesetre az a fajta tudat a többségünk számára nagyon idegen lenne.

10. A narratív gondolkodás a testi jelenlétből az előadás terébe történő átlépésnek köszönheti a létét. Ez az elvonatkoztatás felszabadítja azokat a kreatív folyamatokat, amelyeket a narratív gondolkodással kötünk össze, a szereplők eljátszását, az események multiverzionalitását és a narratív gondolkodás által ígért érzelmi jutalmat. Ezt a színpad teszi lehetővé.

Összefoglalva tehát, ez a fejezet felveti, hogy az emberek az empátiát (a másik helyzetének közös átélését) kollektíven színtereken és színpadokon tartott előadásokon keresztül sajátították el és gyakorolták be. A tudatmobilitás, a színpadi előadás és a narratív gondolkodás valószínűleg kölcsönösen alakította és fejlesztette egymást.

KITEKINTÉS – KILÁBALÁS A NARRATÍV KISKORÚSÁGBÓL

Nagy lépést tettünk ebben a könyvben a narratív gondolkodás pontosabb meghatározása és megértése felé. De mihez kezdjünk vele? Jó dolog egyáltalán? Nincs jobb választásunk?

Manapság óva intenek a narratív gondolkodástól, és az álhírekkel, a polarizációval meg a szélsőségességgel hozzák kapcsolatba. Jonathan Gottschall például egyenesen „hatásgépezeteknek" minősíti a történeteket.[400] A háború és a béke, a társadalmi nemek és a jövő kétes képzeteit teremtik meg, amelyek megragadnak a fejünkben, felülírják a racionális gondolkodásunkat és vezérlik a viselkedésünket.[401] A gyanú szerint a narratívák éppen azért határozzák meg az életünket, mert nem vesszük észre, miként irányítanak minket, és hogy ezek csupán történetek. Ha így nézzük, a történetek sok esetben katasztrofális hatással lehetnek az életünkre, és megfoszthatnak a szabadságunktól. Gottschall a pittsburghi zsinagóga elleni merénylettel kezdi a könyvét, ahol a merénylőt az ősi antiszemita narratíva késztette a tette elkövetésére.[402] Már Platón is óva intett a fikciótól és a narratívától, és tudvalevőleg azt fontolgatta, hogy kitiltja a költőket az államából, mielőtt hamis eszméket terjesztenének. Egy olyan korban, amikor az álhírek gyorsabban terjednek a valódi híreknél,[403] bizonyára van ebben igazság.

Az én aggodalmaim azonban, amelyek e könyv megírására is késztettek, némileg más jellegűek. Magam attól tartok, hogy elfelejtjük a narratív gondolkodást, narratív szegénységbe vagy kedvtelenségbe süppedünk, és elsorvad az a képességünk, hogy történetekben éljük meg a világot. Ez a narratív szegénység kéz a kézben jár a narratív naivitással, vagyis

nem érzékeljük többé, hogy minden történet csak történet, amelynek léteznek alternatívái. Annak a reflexív elemnek az elvesztésével tehát, hogy „hoppá, itt történetet mesélnek!" (és nem csupán leképeznek vagy prezentálnak). Első pillantásra paradoxnak tűnik a helyzet, hisz történetekkel teli világban élünk, és napi négy-hat órát töltünk történetekkel és történetekben.[404] A történetek kimondottan alkalmasak arra, hogy olyan formát adjanak a gondolkodási folyamatoknak, amely egy fennálló állapotot elvárásokkal köt össze. Nem kétlem tehát, hogy a történetek mindenütt jelen vannak. Minden egyes reklám narratív ajánlatot tesz. Csak attól félek, hogy túl sok olyan történet van az életünkben, amelyet nem mi alkottunk, vagy amelynek az alkotásában mentálisan nem vettünk részt. A narratív gondolkodás nem egy már meglévő történet lefuttatását jelenti, hanem a benne rejlő lehetőségek továbbgondolását és kikerekítését. Az önmagunk okozta narratív kiskorúságból való kilábalást. És pont ez az aggodalmaim forrása.

Aki történetekben gondolkodik, mindig történetek kellős közepén van. Az irodalomtudósok és a filozófusok talán örömüket lelik benne, ha visszafelé gondolnak végig egy történetet. A történet átélése viszont a bizonytalanságból fakad. Ebben a könyvben felvetettem, hogy a narratív gondolkodás dinamikus, és két tendenciát hoz egyensúlyba. Az egyik oldalon a szilárd epizódokban való gondolkodás áll, amely a befogadót megjutalmazó érzésekkel ér véget. Egy epizód akkor zárul le, ha összekapcsolja a kezdetet, a közepet és a befejezést. Ez akkor történik meg, amikor az epizód főszereplője mind aktívan cselekszik, mind passzívan reagál. Egy ilyen epizód befogadója számtalan narratív érzelemmel gazdagodhat, például megelégedést érezhet, megdöbbenhet vagy meghatódhat, ami megjutalmazza a közös átélésért, egyúttal lehetővé teszi, hogy kilépjen a narratívából. Az ilyen epizódok biztosítják a stabilitást és az eligazodást egy komplex világban. A befogadók minden esetben tudják, mire megy ki a játék. A másik oldalon a lehetőség tereiben való gondolkodást találjuk: bármely történetben alakulhat minden másképp. A közepe alapján éljük át, nem a vége felől. A kérdés az, hogyan alakul, és nem az, hogyan végződik, mert minden befejezés csak egy a sok közül. Ez azt jelenti, hogy a befogadók nem tudják, hogyan végződik, vagy ha már tudják, mentálisan visszalépnek a tudatlanság állapotába. Ez a gondolkodás multiverzionális, mert folyton megteremti a valószínű, valószínűtlen, remélt vagy rettegett változatait annak, mi történhet vagy mi történt. A narratív gondolkodás ennélfogva érzékennyé tesz az előre

nem látható eseményekre is: mindig minden alakulhat másként.[405] És ez az érzékenység és többértelműség iránti tolerancia egyrészt megerősíti a jó befejezésbe vetett hitet, másrészt felkészít más eshetőségekre is.

Aki narratívan gondolkodik, e két tendencia közötti feszültségben találja magát. A befogadó egyrészt be akarja fejezni a történetet, hogy megkapja az érzelmi jutalmat, másrészt mindig felismeri a multiverzionális elágazásokat, ahol a történet más irányt vehet. Gondolatban a remélt érzelmi befejezés felé siet, ugyanakkor elidőzik és tétovázik a felmerülő bizonytalanságoknál és lehetőségeknél. Aki narratívan gondolkodik, pontot akar tenni valaminek a végére, miközben minden alternatívát át akar gondolni és élni. E feszült viszonyban álló tendenciáknak az eredménye az intenzitás – aki valamit akar, és érzelmi jutalmat remél, alaposan mérlegeli, miként alakulhatnának máshogy a dolgok. A félreértések elkerülése végett, az intenzitás nem a beteljesülés vagy a fülledt jelenlét pillanata, hanem a feszültségé, amely több irányban kisülhet. Hogy a feszültséget fizikai értelemben véve egy íj megfeszítéséhez hasonlítsuk: létét a különböző fejlődési lehetőségek csomópontjainak köszönheti, amelyek feszítve tartják az íjat, mielőtt elengednék.

Ennek a feszültségnek sok dimenziója van: az élethez fűz, és értelmet ad neki. Fokozza a jelenlét érzését. Fokozza az esztétikai élményt, mert mi más lenne a narratíva esztétikuma, ha nem a pillanatnak az abból fakadó intenzitása, hogy több perspektívából látjuk, és több fejlődési lehetőség csomópontjaként értelmezzük?[406] Az intenzitás kiélezi a figyelmünket, és súlyt ad a fordulópontoknak, ahol döntések születnek. Az erkölcsileg jobb döntéseket támogatja, mert a narratív intenzitás pillanatait újra meg újra átéljük, és ki akarna újra meg újra rossz döntéseket látni?[407] Az intenzitás egy sor helyzetre felkészít, és gyorsabb vagy jobb reakciót tesz lehetővé. A narratív intenzitásnak ezenkívül van egy kimondottan dialogikus vetülete is, mivel különböző nézőpontokat foglal magába. Megmutatja azoknak az embereknek az életét és nézeteit, akiknek a történeteit közösen átéljük. Attól vagyunk empatikusak, hogy együtt reménykedünk a másikkal a bizonytalanság állapotában. Ezért mások megértése, amelyet néha kognitív empátiának vagy tudatelméletnek neveznek, szintén a narratív intenzitás körébe sorolható: nem pusztán azt jelenti, hogy kitaláljuk a konkrét szándékaikat és érzéseiket (noha sok pszichológiai kísérletben erre korlátozzák a kognitív empátiát és a tudatelméletet), hanem azt is, hogy megértjük, milyen lehetőségek, bizonytalanságok és döntések határozzák meg a cselekedeteiket és az

érzelmeiket, vagyis milyen narratívában látják magukat. Más szóval, narratív gondolkodás és az abból táplálkozó intenzitás nélkül az empátia elsorvad.

A narratív gondolkodás előnyeinek tehát se szeri, se száma. Üdvözítőnek nem vagyok alkalmas, különben már megalapítottam volna a saját szektámat, de van egy jó hírem: a narratív gondolkodás boldoggá tehet. Aki pletykákkal teli világban él, az általában jobban érzi magát.[408] Még a rosszindulatú szóbeszéd is csak akkor igazán veszélyes, ha módszeresen kirekeszt embereket. Aki képes epizódokban elmesélni a mindennapjait, jobban fel tudja dolgozni és le tudja zárni azokat. Sok negatív tapasztalatból is lehet profitálni. Egy narratívák és történetek nélküli világ, ahol az emberek nem tudják, hogy történetekben élnek, boldogtalan és unalmas, mert ez egy alternatívák, értelem, jelentések és mélységek nélküli világ. A könyv elején olyanokról beszéltünk, akik körömszakadtáig ragaszkodnak az énképükhöz. Foggal-körömmel kapaszkodnak egy vízióba, amely már nem felel meg az életüknek. Színészek, élsportolók vagy híres tudósok akartak lenni, de az üzleti életben kötöttek ki… Vagy mindig áldozatnak látják magukat. Ezek az énképek is olyan narratívákból származnak, amelyeket ezek az emberek a magukévá tettek, és amelyek most a boldogtalanságuk forrásai. De még itt is a narratív gondolkodás csillantja fel a kiút reményét. Mert ezeknek az embereknek az énképe tulajdonképpen patologikus csapdává vált. Nem a sokféleképpen játszható szereplőkkel operáló narratív gondolkodást gyakorolják, hanem megépítettek maguknak egy identitárius börtönt, és megfeledkeztek róla, hogy mindig minden alakulhat másként. A narratív gondolkodásnak nem a szilárd identitás vagy az áthagyományozott kollektív narratívák sora a lényege, hanem a lehetőségek terei.

Néhány olvasó talán azt gondolja, hogy narratív gondolkodás nélkül is lehet intenzív életet élni. Szerintük az élmények nemcsak megelőzik az elbeszéléseket, hanem túl is tesznek rajtuk. Megpróbálhatjuk pillanatról pillanatra mámorban élni az életünket. Erre érdekes példákat találhatunk a klasszikus irodalomban is, mondjuk Lucianét, Goethe *Vonzások és választások* című regényének szereplőjét, aki él-hal a mulatságokért. Nem ismer megnyugvást, nem tűr árnyékot, igyekszik csak a jelenben élni. Az új virtuális világok szárnyakat adnak ennek az álomnak, mert nagymértékben kiterjesztik a közvetlen élményszerzés lehetőségét. Az biztos, hogy a virtuális valóság sok olyan embernek teszi lehetővé a részvételt, aki egyébként számos élményből kimaradna. Ami nagyszerű.

Bizonyára egy beláthatatlan fejlődés küszöbén állunk. David Chalmers a virtuális valóság előnyeit domborítja ki.[409] De az állandó jelenben zajló élet valóban alternatívája lehet a narratív gondolkodásnak? Szerintem nem ez a helyzet. A jelenlét és a narratív gondolkodás nem áll ellentmondásban, hanem feltételezi egymást. A narratív gondolkodás azáltal fokozza a pillanat intenzitását, hogy rekurzívan előrevetíti, milyen multiverzionális irányokban folytatódhat. Érvényes ez a sportra, amelynek a nagy pillanatai nem merülnek ki a diadalban; a karrierre, ahol a kibontakozási lehetőségek fontosabbak, mint a főnöki szék megszerzése; és a szexre, amely pont azért lehet szép, mert együtt gondolkodunk, és előre megsejtünk dolgokat. Az intenzitásnak azonban szüksége van egy lehetséges befejezésre, egy epizód lezárására is. A videójátékok és a virtuális világok, amelyekből hiányzik a végpont, fakók és színtelenek, mert nincs jelentőségük – és a narrativitás éppen ezekkel a végpontokkal lép be a képbe.

Van a narratív agynak alternatívája? Milyen lenne a nem narratív gondolkodás? Ebben a könyvben bemutattuk a narratív gondolkodás néhány alternatíváját. Ilyen a racionális-kauzális gondolkodás, a szilárd identitásokban és képekben való gondolkodás, az álmodozás vagy éppen az állandó jelenlét mámora. Az a közös bennük, hogy a narratív gondolkodásból származhatnak, illetve narratív gondolkodáshoz vezethetnek. Mindegyiknek megvan a vonzereje, de nehéz valódi alternatívának látni őket. Az oksági összefüggésekben való gondolkodás magyarázó, de nem beteljesítő, mert hiányzik belőle az érzelmi struktúra, amely értelmet kölcsönöz. A merev identitásokban és képekben való gondolkodás azzal fenyeget, hogy patológiákhoz és beskatulyázásokhoz vezet. Az álmodozásból és a mámorból hiányzik a struktúra, amely hosszú távon kibírhatóvá teszi. Néhány olvasó valószínűleg más véleményen van. Számomra azonban a narratív gondolkodás jelenti a reményt.

Ezzel vissza is értünk a jelenre vonatkozó aggodalmaimhoz: az aktív történetmondás elvesztéséhez és az elbeszéléskultúra hiányához. Ma már mások mesélnek. A narratív ajánlatok dömpingje ellenére a narratív elszegényedés réme fenyeget. Sosem volt még egyszerűbb gombnyomásra elmerülni narratív világokban. Az új technológia lehetővé tette, hogy videójátékok és a virtuális valóság segítségével éljük át a narratívákat. A történetek jelentősen fel is gyorsultak. Ahogy láthattuk, Hemingway állítólag még fogadást nyert azzal, hogy képes volt hat szóban elmondani egy történetet.[410] Ma már a TikTok hat másodperces minitörténetek tömkelegét kínálja. Hartmut Rosa a társadalmi felgyorsulásban látja korunk fő jellemzőjét.[411] A narratív gondolkodás azonban nem egyenlő a történetek dömpingjével. A narratív gondolkodás megpróbál egy epizódot befejezni *és* egyúttal az alternatíváit mérlegelni. Minden történetnek van alternatív története, tehát nem csak egyetlen elbeszélés vagy narratíva létezik. A pluralitás felé való nyitás az új médiában és az olyan platformokon is, mint a TikTok és a YouTube, azért sikeres, mert minden történethez több alternatív történet tartozik, ha valaki rájuk talál, és minden egyes ember hozzáteheti a saját verzióját. Minden történetnek több nézőpontja van. Akit manipulál egy történet, az nem gondolta végig azt, és nem élte át az alternatív változatait. A pittsburghi merénylőnek nyilván csak a saját nézőpontja lebegett a szeme előtt, a vele járó félelemre és a szenvedésre egyetlen gondolatot sem vesztegetett. Egyszerűen az antiszemita narratívát vette igazságnak. Ezt nevezhetjük manipulációnak, de narratív gondolkodásnak semmiképp.

Így hát ez a könyv egy egész egyszerű következtetésre jut: támogatnunk kellene a narratív gondolkodást, mert magától nem virágzik, és furcsa vagy veszélyes irányokat vesz. A legjobban úgy segíthetjük elő, hogy mi magunk mesélünk, narratív formát adunk a mindennapoknak vagy korunk nagy kérdéseinek. Minden mesélésben és újramesélésben ott rejlik a lehetőség, hogy új történetté, azaz új alternatívává váljon. Iskolás gyerekeknek és felnőtteknek egyaránt izgalmas élmény felismerni, hogyan változtat meg egy eseményt a látszólag valósághű újramesélése. A kilátástalan helyzetek, a boldogtalanság és a régóta vallott kollektív narratíva is a visszájára fordulhat, amint a saját szavainkkal adjuk elő, és játszhatóvá tesszük. Ez persze nem azt jelenti, hogy minden történethez egy jobb, hollywoodi befejezést kell költenünk, vagy hogy az igazság és a tények nem számítanak, és kedvünk szerint alakíthatjuk a világot. Hanem azt, hogy észrevesszük a lehetőségeket, és közösen felvesszük mások nézőpontjait. *Homo narrans*ként nemcsak olyan lények vagyunk, akiknek történeteket mesélnek, hanem olyanok is, akik maguk is történeteket mesélnek és újramesélnek. Minden elbeszélés többes számú. Egy narratívan felvilágosult tudat előszeretettel hagyja, hogy a narratívák lebilincseljék és vezessék, eközben ismeri a történetek „felszabadító erejét", és a saját értelmezésében szövi tovább a narratívát. Minden történetben benne rejlik a lehetőség, hogy kiszabaduljunk egy túl szűknek érzett világból. Ha kihasználjuk ezt a potenciált, intenzívebb, gazdagabb élet nyílik meg előttünk.

JEGYZETEK

BEVEZETÉS

1 Schilbach: 2014.
2 Vö. Kelley–Holmes–Kerr–Reis–Rusbult–Van Lange: 2003. A szerzők egy lépéssel továbbmennek a fenti meghatározásnál, és „a kimenetek kölcsönös függőségét" is belefoglalják a szituáció definíciójába. A fenti meghatározás azonban megelégszik a bizonytalan kimenettel, amely függ a szereplőnek a szituációban tanúsított magatartásától.
3 Erről bővebben lásd a negyedik fejezetet. Bevezet Hohwy: 2013.
4 Hutchinson–Feldman Barrett: 2019.
5 Erről bővebben a hetedik fejezetben.
6 Zanger: 2006. Lásd még Breithaupt: 2012b.
7 Zacks–Tversky–Iyer: 2001.
8 Wegner–Gray: 2017.
9 Erről bővebben az első fejezetben.
10 Stawarczyk–Bezdek–Zacks: 2021.
11 Sargent et al.: 2013.
12 Green–Brock–Kaufman: 2004.
13 Keen: 2006.
14 Lásd Dawkins: 2011.
15 Kritikus áttekintésért lásd Laland–Sterelny: 2006.
16 Erről a tézisről bővebben az első fejezetben.
17 Az egyik ilyen kísérletet Paul Armstrong (2020) végezte, aki mindenekelőtt a neuronális folyamatok időbeli egyenlőtlenségeit választotta tézisei kiindulópontjául.
18 Glasser et al.: 2016.
19 Bartlett: 1985.
20 Erről bővebben a harmadik fejezetben.

1. EPIZÓDOKBAN GONDOLKODÁS – A KÁOSZTÓL A RENDIG

21 Bornstein–Ferdinandsen–Gross: 1981.
22 Sokan ismerik a megható történetet, hogyan nevelte fel Konrad Lorenz (2013) a Martina nevű kis libát, aki őt tekintette az anyjának.
23 Wood–Wood: 2021.

24 Vö. Hendriks-Jansen: 1996.
25 Tulving: 1972.
26 Tulving: 2002.
27 A tudatmobilitás eredetéről lásd a nyolcadik fejezetet.
28 Áttekintése Crystal: 2009.
29 Az animált és nem animált megkülönböztetése nagyon alapvető, és a gyerekek is korán felismerik. Vö. Opfer–Gelman: 2011.
30 Erről bővebben a második fejezetben.
31 Benjamin Libet (2009) egy másik aspektusból, nevezetesen a tudat időbeli késéséből indul ki.
32 Magliano–Zacks: 2011.
33 Pettijohn–Radvansky: 2016.
34 Sargent et al.: 2013.
35 Fontos összehasonlítani ezt az úgynevezett alapértelmezett hálózattal, vagyis az agynak azzal az állapotával, amelybe nagy energiafelhasználás nélkül süllyed. Az alapértelmezett hálózat fontos a narratív gondolkodás szempontjából, ami viszont arra utal, hogy a narratív gondolkodás kevés erőfeszítést igényel. Vö. Raichle et al.: 2001.
36 Radvansky–Krawietz–Tamplin: 2011.
37 Radvansky–Zacks: 2017.
38 Radvansky–Zacks: 2014.
39 *Uo.*
40 Erről bővebben a hetedik fejezetben.
41 Franklin et al.: 2020.
42 Monroy–Gerson–Hunnius: 2018.
43 De Brigard: 2014.
44 Dennett: 2017. Lásd még Zacks–Speer–Swallow–Braver–Reynolds: 2007.
45 Speer–Zacks–Reynolds: 2007.
46 Radvansky és Zacks (2017) például azt állítja, hogy az ember nyomon követi az eseményen belüli ok-okozati szerkezetet, és ezt használja fel az emlékezés során. Sejthető, hogy az oksági összefüggés fontos, de kevés rá a bizonyíték. Erről bővebben a harmadik fejezetben.
47 Ezt a nagy kérdést már Frank Kermode (2020) is feltette.
48 Arisztotelész: 1994.
49 Freytag jó híre komoly csorbát szenvedett például a *Tartozik és követel* című művében tett antiszemita kijelentései miatt.
50 Freytag: 1983.
51 *Uo.* 105–190.
52 *Uo.* 97–105.
53 Freytag a tézisét az antik és a modern nyugati dráma transzhistorikus leírásának szánja. Fel kell azonban tennünk a kérdést, milyen szerepet játszik ebben a személy és az egyéniség modern felfogása, akinek a saját sorsa autonóm alakítójaként kell értelmeznie magát, és akinek belső élete egyre inkább fikciós művek tárgyává válik. Vö. Schmid: 2017b; Bloom: 1998.
54 Freytag: 1886, 19. lábjegyzet.
55 Illetve „az akaraterő ki- és beáramlása", „a tézis és antitézis", valamint „a tett születése és a lélekre gyakorolt visszahatása". Freytag: 1983, 97.
56 *Uo.* 98.
57 *Uo.* 99.

58 *Uo.* 100.
59 *Uo.* 98.
60 Amikor mások aktívan cselekszenek, a megfigyelő velük együtt élheti át a döntési és cselekvési lehetőségeiket. Ez azt jelenti, hogy a megfigyelő megnyitja a lehetőségeknek, a jövő tervezésének terét, akkor is, ha a cselekvő nem képzeli el azt tudatosan. Végső soron a megfigyelő részt vesz a másik bizonytalanságában és fennmaradásért vívott küzdelmeiben. Kevésbé drámaian azt is mondhatjuk, hogy amiben a megfigyelő részt vesz, annak a cselekvő fizeti meg az árát. Ha rosszul dönt, baj lesz. Aki mások aktív cselekedeteit figyeli, nemcsak azt éli át velük közösen, ami ténylegesen történik, hanem azt is, ami lehetséges lenne, a cselekedet jó és rossz kimeneteit egyaránt. Cselekvőként és megfigyelőként is jól felkészülünk arra, mi jöhet. A jövő már itt van. (Az idegtudósok prediktív agyról beszélnek, ami alatt azonban többnyire csak a közeljövőre vonatkozó előrejelzéseket értik. Erről bővebben a hetedik fejezetben lesz szó.) Ám ez a kitekintés a cselekedet eredményeire már arra irányul, amit a főszereplőnek – Freytag megfogalmazásában – passzívan kell elszenvednie. Vagyis az aktívból passzívba váltás anticipációja itt is szerepet játszik.
61 Frijda: 2018.
62 Mások által érzett negatív emóciók pozitivitásának paradoxonáról már sokat írtak Arisztotelész óta. Lásd Hanich–Wagner–Shah–Jacobsen–Menninghaus: 2014.
63 Erről bővebben a hetedik fejezetben.
64 Erről bővebben a negyedik fejezetben. A jutalmazó érzelmek a befejezést jelzik, és lehetővé teszik, hogy a megfigyelő visszatérjen önmagához.
65 A megfigyelő fogságba eséséről és a végén történő felszabadulásáról Breithaupt: 2009.
66 Edward Morgan Forster (1999) író hosszú vitát indított útjára a narratológiában, amikor azt a kérdést tette fel, hogy „A király meghalt, és ezután a királyné is meghalt" mondat már cselekménynek számít-e. Ő maga úgy gondolta, hogy ez még nem cselekmény, de azt is hozzáfűzte, hogy azonnal az lesz, amint kiegészítjük: „A király meghalt, és ezután a királyné belehalt bánatába." Ez a kiegészítés már jobban megfelel Freytag követelményének, mert a bánat a királyné érzelmi reakciójára, vagyis a belső életére utal. Egyesek azt vetették ellene, hogy már az első mondat is cselekmény, ha a befogadó létre tudja hozni mentálisan az összefüggéseket. Erről bővebben a harmadik fejezetben lesz szó.

2. MI A NARRATÍVA?

67 Rigney: 1992.
68 Bruner: 2005, 23.
69 *Uo.* 25.
70 *Uo.* 33–34.
71 Türelemre intjük az olvasót. Erre csak a hetedik fejezetben fog sor kerülni.
72 A narratológia jelentős teoretikusai közé, akiknek munkái erről a modellről szólnak, Seymor Chatmant, Wolfgang Isert, Jurij Lotmant, Tzvetan Todorovot és Wolf Schmidet sorolom, de idetartozik Monika Fludernik és James Phelan néhány írása is. Hadd említsem még meg Walter Benjamin *Der Erzähler* (Az elbeszélő) (1977) című esszéjét, amelyben a szerző bemutatja, hogyan kapnak az elbeszélésekben a legegyszerűbb események is több értelmezést, és válnak ezáltal ugyanakkor egyszerűvé és összetetté.
73 Vö. Žižek: 2014.

74 Vö. Hamilton–Breithaupt: 2013.
75 Benjamin: 1977.
76 Vö. Iser: 1996.
77 Vö. Nibbrig: 1994.
78 Genette: 1998.
79 „A holló húst lopott, és egy fára telepedett vele. A róka meglátta ezt, és meg akarta kaparintani a húst. Odaállt hát, és dicsérni kezdte a hollót, hogy milyen nagy és szép; kijelentette, hogy leginkább őt illeti meg a királyság a madarak között, és ez biztosan sikerülne is, ha még hangja is lenne. Az meg akarta mutatni, hogy hangja is van, a húst elejtette, s hatalmasat károgott. A róka odafutott, elragadta a húst, és így szólt: »Nos, holló, ha eszed is volna, nem akarnál mindenki fölött uralkodni.« A mese illik az esztelen emberre." Aiszóposz: 1969, 63.
80 Egy ezzel rokon gondolatot máshol már kifejtettem, és a jelenséget „téves" vagy „megszűrt empátiának" neveztem el. Ahelyett, hogy közvetlen empátiát éreznénk egy bajba jutott ember iránt, előfordulhat, hogy egy segítőtárssal vagy egy képzeletbeli segítőtárssal/megfigyelővel azonosulunk. Ez igen produktív és segítőkész magatartást eredményezhet, de átfordulhat a társadalmi elismerés iránti igénybe is, és negatív következményekkel járhat. Aki elismerésre vágyik, a dicséret elmaradásakor neheztelhet. Lásd Breithaupt: 2020, harmadik fejezet.
81 Itt Monika Fludernik és James Phelan kognitív jellegű narratológiáira gondolunk.
82 Lisa Zunshine (2006) bemutatja, milyen szorosan kapcsolódnak a narratívák a tudatelmélethez, vagyis a másik lény megértéséhez.
83 Meg kell jegyeznünk, hogy az elmúlt évtizedekben a narratológia a mindennapi élet számos nem irodalmi műfajával is foglalkozott.
84 Vö. Breithaupt: 2012b, 60–109.
85 Dunbar: 2000.
86 Lásd Cheney–Seyfarth: 2007.
87 Tomasello: 2011.
88 Lásd Flesch: 2007.
89 Miall: 1995, 275.
90 Pinker: 2002.
91 Vö. Lauer: 2009. Valamint Eibl: 1995 és Boyd: 2009.
92 Ez a fő tézisem a *Kultur der Ausrede* (A kifogás kultúrája) című könyvemben (Breithaupt: 2012b). A hetedik fejezetben még visszatérünk rá.
93 Lásd a hetedik fejezetben.
94 Miller: 2006. Lásd még Dunbar: 2000.
95 Shiller: 2020.
96 Vö. Bietti–Tilston–Bangerter: 2019.

3. SÚGÓPOSTA

97 Tobin: 2018.
98 Varnum–Grossmann: 2017.
99 Sigmund Freud a *Totem és tabu* (1990) című művében leírja, hogyan vezet egy ősi bűntény, nevezetesen az apa meggyilkolása rituális emlékekhez. Ezek a rítusok lehetővé teszik a helyettesítést és az eltolást, így az apagyilkosság felett érzett bűntudatból a totem

megölésének tilalma lesz, ha a rituális ismétlésekben az apa helyére a totem kerül. Meg kell jegyeznünk, hogy Freudnak nem állt rendelkezésére az apagyilkosság ősi története, hanem utólag találta ki. *A halálösztön és az életösztönök* (1991) című művének traumaterápiájában a sokk és a trauma újramesélése (az ősi bűntényhez hasonlóan) a gyógyulás lehetőségévé válik, ha a traumán átesett személy kellő távolságból tudja szemlélni ahhoz, hogy immár mentálisan felfegyverkezve nézzen szembe a veszéllyel. Freudnál az újramesélés célja tulajdonképpen az elbeszélés tartalmának hatástalanítása.

100 A sztereotípiák is megerősödnek. Lásd Kashima: 2000.

101 A sémaképződéshez és a redukcióhoz lásd Mandler–Johnson: 1977; Koschorke: 2012, 29–38. Valamint a következő bekezdéseket.

102 A társadalmi információk fontossága a narratívák továbbadásában már bizonyított. Vö. Mesoudi–Whiten–Dunbar: 2006; Stubbersfield–Tehrani–Flynn: 2015.

103 Bartlett: 1985, 31.

104 Alex Mesoudi és Andrew Whiten módszere (2008). Az elmúlt évtizedek kutatási eredményei azt mutatták, hogy a fura elemek (Barrett–Nyhof: 2001) és az erős érzelmek (Heath–Bell–Sternberg: 2001; Stubbersfield–Tehrani–Flynn: 2017) a narratíva későbbi generációiban világosabban megmaradnak, míg az információ általában elvész. Vö. Griffiths–Lewandowsky–Kalish: 2013.

105 A sémák fokozott továbbadásának elmélete Rumelhart: 1977. Ma a pszichológusok a sztereotípia fogalma helyett a sémát részesítik előnyben. Ez azért tanulságos, mert ez a két megnevezés ugyanannak az érmének a két oldala. A séma pozitív kognitív teljesítményt jelöl: felismerjük az alapmintát, hogy ezzel könnyítsük meg a mentális munkát (egyetemi tanárként nekem is él a fejemben egy séma arról, milyen egy jó szeminárium, milyenek a tipikus egyetemi hallgatók, milyen feladatokkal tudnak megbirkózni, ami megkönnyíti számomra a tervezést). A sokat kárhoztatott sztereotípia pedig túl általános, értékítéletet hordozó képet vés az ember eszébe (a lusta déliekről, az érzéketlen németekről, a vezetői pozícióra alkalmatlan nőkről). Erről bővebben a hatodik fejezetben.

106 Bartlett: 1985, 266–268.

107 *Uo.* 138., 139., 137.

108 Lásd Reber: 2016.

109 Bergman–Roediger: 1999.

110 Bartlett recepciójáról és elfeledett munkáiról Wagoner: 2017.

111 Mandler–Johnson: 1977.

112 Változó, hogyan adják tovább a történeteket, és milyen értelemben kollektívek. Egy közép-ausztráliai tanulmányutam során azt hallottam, hogy sok helyi őslakos törzs titkolja a mítoszait: aki hall egy történetet, annak meg kell őriznie a titkot, és csak halála előtt adhatja tovább, amivel a titoktartás felelősségét is átruházza. Így mindenki csak bizonyos részeit ismeri a teljes történetnek. Ezek más értelemben kollektívek, mint ahogy azt mi Nyugaton megszokhattuk. A kollektív történetet csak a közösség ismeri, az egyes ember nem. Ezen a területen azonban nem vagyok szakértő.

113 A narratíva funkcióiról bővebben a második fejezetben szóltunk.

114 Különösen tanulságosnak tartom a következő munkákat: Zipes: 2012; Grätz: 1988; Tatar: 2019; Norberg: 2022. Lényeges azonban a kor nem kimagasló művészetével vagy nem művészetnek számító jelenségeivel is foglalkozni: Fleming: 2009.

115 Sheehan: 2005.

116 Bár vannak olyan szövegek a gyűjteményben, amelyeknek valóban léteznek korábbi rokon változatai, ilyen például *A hamelni patkányfogó,* de ezeknek a száma meglehetősen csekély, és csak kevés játszott komoly szerepet a mesék sikerében. Ha összehasonlítjuk őket más, korábbi változatokkal, például Perrault vagy Basile szövegeivel, a különbségek gyorsan szembetűnnek. Erről bővebben a főszövegben.

117 Basedow: 1764, viii.

118 A gyermekkor 18. századi felfedezéséről lásd Philippe Ariès (1975) alapvető, ám sokat bírált munkáját. Továbbá Krupp: 2009; Steedman: 1995.

119 Campe: 1985, 81–82.

120 Ezeknek a megállapításoknak messzemenő következményei vannak Campe, Basedow és Pestalozzi modern, gyerekközpontú pedagógiájára. Az egyik az a nézet, hogy a legjobb a gyereket mindenféle irányítás nélkül nevelni, mert minden ilyen kísérlet kívülről jövő erőként és erőszakként hat rá. A viaszpedagógia másik következménye, hogy minden erő, amely a gyereket éri, nemkívánatos folyományokkal is jár. Képletesen szólva: minden horpadás a viaszdarab egyik oldalán kidudorodást eredményez a másikon. Vö. Pestalozzi: 1959.

121 Erről bővebben Breithaupt: 2005b.

122 A méltatlanul elfeledett Benekéről lásd Breithaupt: 2005a.

123 Sütterlin: 2019.

124 *A kékszakállú herceg* talán a legvitatottabb mese az elmúlt évtizedekben, amelyek bővelkednek az erős feminista olvasmányokban, és amelyekben virágzik a filozófiai orientációjú irodalomtudomány. Vö. Bronfen: 2012; Menninghaus: 1995.

125 Zipes: 1991.

126 Perrault: 1984. (Magyar kiadása Charles Perrault: *A kékszakállú herceg.* In *Perrault legszebb meséi. Csipkerózsika.* Ford. Rónay György. Budapest, Aqua, 1992. 66–71. Ebben a két tanulság nem szerepel – *a ford.*)

127 Írja a Grimm testvérek 1812-es kiadása.

128 Bruno Bettelheim (2020) pszichoanalitikus szempontból értelmezi az elválást és a kiszolgáltatottságot, valamint a gonosz mostoha alakját: amikor a gyerek elválik a szüleitől, gonosznak látja az anyát, mert az el akarja szakítani magától. Az anya gonosz mostohaként való felfogása megkönnyíti az elválást.

129 Ezt az aspektust hangsúlyozza például André Jolles (1930), amikor a passzív „történést" a mese nyelvi gesztusának nevezi.

130 Ahogy Manfred Grätz állítja a *Das Märchen in der deutschen Aufklärung* (A mese a német felvilágosodás korában) című műve 80. oldalán. A *Jorinde és Joringel* először 1777-ben jelent meg Jung-Stilling Goethe által közreadott önéletrajzában (1997).

131 Vivasvan Soni (2007) szerint a próbatétel struktúrája a narratíva két alapszerkezetének egyike. Fő jellemzőjének azt tartja, hogy a főszereplő boldogságának kérdését felfüggesztik, amíg a próba el nem dől. Megkísértésről (Jézus a sivatagban), sorscsapás elviseléséről (Jób), nehéz helyzetek megoldásáról vagy morális kihívásokról szóló narratívákban fordul elő.

132 Lásd a második fejezetben.

133 Lásd Kiss: 2010.

134 Erről bővebben Sütterlin: 2019 és Breithaupt: 2205b.

135 Szondi: 1979; Lacoue-Labarthe: 1980.

136 Judith Butlerről lásd Pistrol: 2016.

137 Vö. Türk: é. n.

138 Frevert: 1995.

139 Kivételt képez Eriksson–Coultas: 2014. Valamint a már említett két tanulmány: Heath et al.: 2001 és Stubbersfield et al.: 2015.

140 Itt a következő tanulmány eredményeit foglalom össze: Breithaupt–Li–Kruschke: 2022.
141 Vö. a narratívákban megjelenő érzelmekről és elemzésükről Breger: 2017.
142 A teljes módszertani leírás megtalálható itt: Breithaupt–Li–Kruschke: 2022. A kutatás fontos előzményei Mesoudi–Whiten: 2008 és Norenzayan–Atran–Faulkner–Schaller: 2006.
143 Vö. Rimé: 2009.
144 Ismert mesék néha erőteljes rövidítéseit Ray Cashman (2016) gyűjtötte össze az elmúlt években Írországban.
145 Gordon Allport és Leo Postman a háborús anekdotákról szóló tanulmányában (1947) „szintezésnek" nevezte a rövidítésnek ezt a hatását.
146 Ezt és a következőket vö. Breithaupt–Li–Kruschke: 2022.
147 Breithaupt–Li–Kruschke: 2022.
148 Más kísérletekben azt figyelték meg, hogy az alanyok előnyben részesítik az undort. Például amikor megkérdezték tőlük, milyen történeteket adnának célzottan tovább, gyakran undorral kapcsolatosakat választottak. Azt ugyanakkor nem vizsgálták, hogy milyen mértékben marad meg az undor. Vö. Eriksson–Coultas: 2014 és Stubbersfield–Tehrani–Flynn: 2017.
149 Állítja egy, a gyógyszerek mellékhatásaira vonatkozó figyelmeztetésekről szóló tanulmány: Moussaïd–Brighton–Gaissmaier: 2015. Lásd még Jagiello–Hills: 2018.
150 Később azt fogjuk állítani, hogy a kockázat bizonyos szempontból közel áll a narratív gondolkodáshoz, mert az anticipációról szól. Erről bővebben a hetedik fejezetben lesz szó. Lásd még Miall: 1995.
151 Breithaupt–Li–Liddell–Schille-Hudson–Whaley: 2018.
152 Vö. Tobin: 2018.
153 Nabi: 2010.
154 Ez többféleképpen történhet. Antonio Damasio (1996) például felvetette, hogy a döntéseinket talán intuitív szomatikus markerek vezérlik, vagyis olyan homályos érzések, amelyek múltbéli tapasztalatokon alapulnak, és gyorsabban felidézhetők, mint a racionális számítások. Gerd Gigerenzer (2007) ösztönös megérzésekről beszél, de idesorolja az általános szabályokat is.
155 Bower: 1981; Kensinger–Schacter: 2016.
156 Lásd Gleaves et al.: 2004. Vö. Winograd–Neisser: 2006.
157 Vö. Wegner–Gray: 2017.
158 Lásd Kashima: 2000.
159 Legalábbis a meglepetés általunk vizsgált formája. Létezik persze olyan meglepetés is, amelynél senki sem sejti, mi következik, például a letehetetlenül izgalmas olvasmányok és a függővég esetében.

4. AZ ÉRZELMEK MINT A NARRATÍV GONDOLKODÁS JUTALMAI

160 Madeira: 2012.
161 Rövid áttekintése Ayano: 2016.
162 Serafini–Pryce–Zachariou: 2020.
163 Vö. Leite–Izquierdo: 2021.
164 Anne Bartsch (2012) több módját különbözteti meg annak, hogyan foghatjuk fel jutalomnak a médiában és a filmekben szerzett érzelmi tapasztalatokat. Szerinte egyrészt az érzelmek átélését már önmagában is pozitívnak értékeljük, másrészt számos olyan társadalmi és kognitív tényező kötődik hozzájuk, amelyeket jutalomnak érezhetünk, például a szereplők iránti elköteleződés, az elmélyült és az empatikus közös átélés.
165 Az empátia elfojtásáról bővebben lásd Breithaupt: 2020 második fejezetét.
166 Erről a példáról és kifejtéséről lásd Frijda et al.: 1991.
167 Vö. Frijda: 1988.
168 Breithaupt: 2020, 14.
169 *Uo.* a második fejezet.
170 Vö. Bartsch: 2012.
171 Vö. Starr: 2015; Scarry: 2001.
172 Voss: 2004.
173 Vossnál egyéb példák is akadnak, úgymint a (meglehetősen vitatott) esztétikai érzelmek listáján lévők. Lásd Schindler et al.: 2017. Az esztétikai érzelmek fogalmának kritikájára példa Skov–Nadal: 2020.
174 McMillan–Kaufman–Singer: 2013.
175 Vö. Mooneyham–Schooler: 2013; Vago–Zeidan: 2016; Smallwood–Andrews-Hanna: 2013.
176 Dorsch: 2015.
177 Az álmodozás általában számos negatív érzelemmel társulhat, például a depressziósoknál, de kapcsolódhat pozitív és identitáserősítő érzelmekhez is. Vö. Smallwood–Andrews-Hanna: 2013.
178 Orley: 2014, 39.
179 Hwang et al.: 2016. Köszönöm Ivette Dreyernek, hogy felhívta a figyelmemet erre.
180 Vö. Soni: 2007.
181 A csoda modern elgondolásával ellentétben a középkori csodafogalom még nem törekedett hihetőségre, mert akkoriban az isteni beavatkozást valóságosnak tekintették. A csoda Krisztus hatalmának bizonyítékaként szolgált, és az egyház intézményét erősítette (ami oda vezetett, hogy az egyház magának követelte a jogot, hogy eldöntse, mi számít csodának). Ezért a középkori szövegekben kevesen „csodálkoznak" a „csodákon". Vö. Rüth: 2011.
182 Az itt következő fejtegetéshez lásd Breithaupt: 2019b.
183 Erről a mentális többdimenziósságról bővebben a hetedik fejezetben lesz szó.
184 Lásd Topolinski–Reber: 2010.
185 A kíváncsiság jutalmazó funkcióját Litman (2009) is kiemeli.
186 Vö. Friston et al.: 2015.
187 Matuschek: 1991 és 2017. Vö. Daston: 1994.
188 Vö. Gess–Schnyder: 2017.
189 Vö. Scherer–Schorr–Johnstone: 2001.
190 A motivációk szerepéről az érzelmeknél Roseman–Spindel–Jose: 1990.
191 Lásd például Möller: 2017. Ő azt állítja, hogy a csodálkozás mint az esztétikai tapasztalat célja egyszerre ígéri önmagunk és a másik megtapasztalását.
192 Az első bekezdés némi változtatással innen származik: Breithaupt: 2022.
193 Vö. Miall: 1995.
194 Zunshine: 2006. Lásd még Jannidis: 2004, 185–195.
195 Carroll: 2003, 128–143.
196 Ortony–Clore–Collins: 1998.
197 Flesch: 2007.

198 Jolles: 1930.
199 Vö. Gill–Getty: 2016.
200 Sen: 2021, bevezetés.
201 Vö. Hanich–Wagner–Shah–Jacobsen–Menninghaus: 2014.
202 Vö. Breithaupt: 2022.
203 Vö. Menninghaus et al.: 2015. A meghatódás önálló érzelemként való meghatározása Cova–Deonna: 2014.
204 Kelley: 1994.
205 Boitani: 2021, 12.
206 Például Cave fő műve: 1988.
207 Devecseri Gábor fordítása.
208 Vö. Breithaupt: 2010.
209 Albrecht Koschorke (1999) a modern esztétika alapjait lefektető 18. század vitáit vizsgálva megrajzolta, hogyan alakult a test folyadékkeringését és mozgását megnevező szókincs útja.
210 Vö. Menninghaus: 1994.
211 Geulen: 2010.
212 *Uo.* 225.
213 Moretti: 1983.
214 Geulen: 2010, 226.
215 Köszönet az ötletért Christoph Irmschernek.
216 Cova–Deonna: 2014.
217 Geulen: 2010.
218 Könnyen lehet, hogy a felismerés- és visszatérés-jelenetek számomra nagyobb jelentőséggel bírnak, mint másnak. Nem szeretnék Freud kanapéjára feküdni, de én ezt párhuzamba állítom azzal, hogy az apám tízéves koromban eltűnt. Diplomataként dolgozott a szövetségi hadseregnél, és egy kirándulásról nem tért haza. Egy tengerparti erdőben veszett nyoma, ahol katonai helikopterekkel keresték. Anyai nagyapámtól eltérően ő nem bukkant elő, és máig tisztázatlan körülmények között holtan találtak rá.
219 Schmid: 2017a.
220 Žižek: 2014, 16. Azt is állítja, hogy az esemény olyan „hatás, amely látszólag meghaladja az okait", 9.
221 Goethe: 1963, 14.
222 Vö. Breithaupt et al.: 2018.
223 A meglepetést olykor negatívnak tekintik, lásd Topolinski–Strack: 2015. Máskor semlegesnek, lásd Reisenzein: 2000. Megint máskor meg pozitívnak, lásd Fontaine–Scherer–Roesch–Ellsworth: 2007.
224 Noordewier–Topolinski–Van Dijk: 2016.
225 Knutson–Cooper: 2006; Kidd–Hayden: 2015.
226 Dubourg–Baumard: 2021. Alternatív megközelítést kínál Breger: 2017.
227 A visszavarázsosításról lásd Bolz: 1989.
228 Lásd Metz: 2020.
229 Goffman: 1990 és 2009.
230 Lewis: 2016.
231 Erről bővebben a második fejezetben.
232 Egyik híres elemzése De Man: 1996.
233 Ezt az átmenetet a *Handbook of Emotions* (Az érzelmek kézikönyve) 2008-as harmadik és 2016-os negyedik kiadása között is meg lehet figyelni. Az előbbi sok más érzelemtől eltérően a szerelem szócikkét nem tartalmazza, a 2016-os kiadás azonban már igen, és mindjárt hivatkozni is fogunk rá.

234 Ekman: 1999. Ekman ezt az elhanyagolást a tartóssággal indokolja, és azzal – ami a mi szempontunkból különösen érdekes –, hogy a szerelem „érzelmi cselekményt" alkot (55.) Számára tehát éppen azért nem alapérzelem, mert narratív lefolyású. Mondanom sem kell, hogy én ezt a meghatározásbeli különbségtételt észszerűtlennek, illetve az érzelmek értékelési elméletéből fakadó félreértett vadhajtásnak tartom. Nem kizárt, hogy Ekman elmélete mögött a férfiak félig tudattalan előítélete is meghúzódik az érzelmek mibenlétével kapcsolatban: az érzelem rövid és gyors, már el is múlt. Mindezzel persze Ekman elévülhetetlen érdemeit nem akarom elvitatni.
235 Fredrickson: 2016.
236 *Uo.* 848. és 852.
237 A szerelem időbeliségét Eva Illouz is kiemeli a *Warum Liebe endet* (Miért ér véget a szerelem) (2018) című provokatív könyvében. Számára a szerelem és a szex a szabadság kifejeződése, amely részvételben, választásban és fogyasztásban nyilvánul meg. Anélkül, hogy részleteznénk az általa elemzett bonyodalmakat, úgymint a bizonytalanságot, a (nagyon is pozitív értelemben vett) fogyasztást és a nemek közötti egyenlőtlenség fenntartását, megállapíthatjuk, hogy a szerelem és a szex Illouz számára annyiban jelenti a szabadság élményét, hogy az ember mindig eldöntheti, beleegyezik-e, vagy sem. Utóbbi azt is lehetővé teszi, hogy a szerelem szabadságát narratívaként fogjuk fel. A bemutatott esetek jó részében egy női elbeszélő próbálja utólag elmagyarázni – és elmesélni –, mi történt valójában. Az én szemszögemből ez azt jelenti, hogy a szerelemnek ez a formája, „a fogyasztás szabadsága" (78.) csak elbeszélésként létezik, mert a választás szabadságát csak az elbeszélésben (vagy Illouz távolságtartó elemzésében) lehet közvetíteni és érzékelni. Az elbeszélő jutalma az, hogy a korábban bizonytalan szerelmi együttlétet törékeny, de pillanatnyi szabadságnak éli meg.
238 Vö. Gottschal: 2021, 101.
239 Freud híveinek biztosan eszükbe jut az Ödipusz-komplexus, amely szerint az apával való azonosulás riválissá tesz.
240 Ezt a véleményt kisebb-nagyobb eltéréssel számos gondolkodó osztja Georg Simmeltől Niklas Luhmannon át Michel Foucault-ig.
241 Foucault: 2021.
242 Schulz–Hübner: 2011, 191.
243 Campbell: 2023. Meg kell jegyeznünk, hogy Emmanuel Lévinas (1986) a meggazdagodva visszatérő hős ezen sémájával Mózes alakját állította szembe: Mózes úgy megy el, hogy sem a visszatérést, sem a megérkezést nem tapasztalja meg.
244 Erről a mintáról Masters: 1969, 61. sk.
245 Természetesen Casanova állításaival a készségességről csínján kell bánni. Bár ragaszkodik a közös kéj szóképéhez, mindig csak utólag látja adottnak. „Hajlamos minden megrontott nőt a készséges nőhöz hasonlítani", írja Brin (2021, 23.).
246 A szaglás gyakran elhanyagolt érzékéről ebben az összefüggésben Barwich: 2020.
247 Erről az irányító szerepről Damasio: 1996.
248 Gigerenzer–Todd: 1999.
249 A negatív tapasztalatok kiheverésérőll megváltásnarratívák segítségével lásd például McAdams–McLean: 2011.
250 A narratív gondolkodás ezen és további potenciális szelekciós előnyeiről lásd ismét Bietti–Tilston–Bangerter: 2019; Boyd: 2009; Breithaupt: 2012b.
251 Voss: 2004.

252 Ngai: 2005.
253 *Uo.* 12.
254 *Uo.* 18.
255 *Uo.* 209–211.
256 *Uo.* 21.
257 Ezt nem úgy kell érteni, mint a Rolf Reber (2016) által leírt kritikus érzelmeket. Reber azt hangsúlyozza, hogy mindenki tanulhat az érzelmeiből. Ezzel szemben Ngai a kritikusság fogalmát az adornói hagyományban a világ *ellenék*ének látja.
258 Nussbaum: 2014.
259 *Uo.* 32.

5. A NARRATÍVA MINT A VÁLSÁGRA ADOTT VÁLASZ

260 A továbbiakban több bekezdés is jelöletlenül a következő műből származik: Breithaupt: 2021.
261 Ächtler: 2014, 245.
262 Koschorke: 2012, 34.
263 Vö. Flesch: 2007.
264 Vö. Schulze: 1998.
265 Ächtler: 2014, 258.
266 Valóban arra következtethetünk, hogy a narratíváknak és a kollektív mítoszok alkotására való általános képességünknek számos funkciója van a viselkedésszabályozásunkban, ezért nem is kell szigorúan körülhatárolni. Így érvel például implicit módon Yuval Noah Harari (2015), és ezért képes panorámaszerűen szemlélni egy sor különböző jelenséget. Ez a megközelítés a történelmi visszatekintés szempontjából mindenképpen előnyös, mert sok mindent képes integrálni, de az egyedi esetekben nehézségekbe ütközik a világos előrejelzésben.
267 Különösen a negyedik elvárás vetíti előre azokat a gondolatokat, amelyeket a következő fejezetben fejtünk ki.
268 Erről és a következő gondolatmenetről bővebben Breithaupt: 2003.
269 Chomsky: 2001.
270 Lauer: 2008.
271 Ennek egy része a korábbi fejezetek megállapításainak rövid átismétlése. A narratívák magyarázó és a gyakorlatba átültethető dimenziójáról lásd Bruner: 2003. A narratívák feloldó és egyúttal lezáró dimenziójáról pedig a narratológia olyan klasszikusait, mint Frank Kenmore-tól az *A Sense of an Ending* (A befejezés értelme) (1967), valamint Freud *A halálösztön és az életösztönök*jéhez (1991) kapcsolódó gondolatokat. Az érzelmi jutalmazásról az előző fejezetet.
272 Erről bővebben a nyolcadik fejezetben.
273 A narratív változatok megerősítése és feloldása közti feszültségre a következő fejezetben térünk ki.
274 Erről bővebben a második fejezetben.
275 Lásd még Schmid: 2017a.
276 A narratíva és az intézmények összefüggéséről lásd Koschorke (2012) felettébb tanulságos írását.
277 Genette: 1998.

278 Lásd Nymoen–Schmitt: 2021.
279 Itt ismét Sianne Ngai (2005) tézisére kell gondolnunk, amely szerint csúnya érzelmek akkor keletkeznek, ha a narratíva klasszikus vagy katartikus folyamata megszakad.
280 Lásd Babington: 1997.
281 Ez a felismerés mindenekelőtt a német romantika műveiben fejeződik ki, például Karl Philipp Moritznál, Ludwig Tiecknél, Clemens Brentanónál és E. T. A. Hoffnamnnnál. A trauma rendkívül érdekes irodalmi felfedezéséről bővebben lásd Sütterlin *Poetik der Wunde* (2019) című kötetét és az én „The Invention of Trauma in German Romanticism" (2005b) tanulmányomat.
282 Hoffmann a *Scuderi kisasszony* című rémtörténetében, amely egyébként valószínűleg a világ első detektívsztorijának tekinthető, elmeséli, hogyan lesz egy aranyművesből sorozatgyilkos. Az ősjelenetben az állapotos anyja karjai között meghal egy drágaköves láncot viselő, kéjsóvár gavallér. A későbbi aranyműves ezt a jelenetet okolja aztán azért, hogy amikor drágakövekkel ékes nemeseket lát, meg kell ölnie őket, hogy megismételje az első eseményt. Az első esemény őseredeti eseménnyé válik, amely az ismétlések modelljéül szolgál. A gavallér halálának megdöbbentő eseményét az immár felnőtt aranyműves azzal ismétli meg, hogy a csillogó ékszereket viselő gavallérokat hullává változtatja. Az első halálesetből forgatókönyv lesz, és az esemény lépésről lépésre megismétlődik. Hoffmann a korszak más íróihoz hasonlóan kidolgozta a narratívan cselekvő psziché modelljét, amelynek a cselekedeteihez korábbi jelentős események szolgáltatják az előképet.
283 Ehhez a történethez lásd még Felman: 1985.
284 Vö. Türk: 2011.

6. AZ IDENTITÁS MINT PATOLÓGIA

285 Martínez: 2011, 145. Vö. Jannidis: 2004. Ez a különbség a valódi ember és a szereplő között nem felel meg a Mieke Bal (2002, 114–132.) által használt „színész" és „karakter" közötti különbségnek, amennyiben a „színész" már eleve konstelláció a narratívában, még ha csak homályosan is.
286 Érdekes kérdés, hogy az interaktív fikciónak ez a fajtája több vagy kevesebb empátiát ébreszt-e az olvasóban a szereplők iránt. Néhány kutató már vizsgálta, azt ugyanakkor figyelmen kívül hagyta, hogy az empátia csak egy vagy több szereplőt érint-e. Mi utánajártunk, és olyan szövegeket hasonlítottunk össze, amelyekben vagy nem volt választási lehetősége az olvasónak (hagyományos fikció), vagy két szereplőről kellett döntenie, amely döntések minden esetben a másik szereplőt is érintették. Arra az eredményre jutottunk, hogy az interaktív fikció sok olvasót arra késztet, hogy vagy az egyik, vagy a másik szereplőt előnyben részesítse. Ez iránt aztán több empátiát táplál, míg a másikkal mostohán bánik. Sok kísérleti alanyunk olyan döntéseket is hozott, amelyek ártottak az épp cselekvő szereplőnek, de a szeretett karakterüknek kedveztek. A hagyományos fikcióban viszont nem polarizálódott ennyire az empátia. Lásd Lagrange et al.: 2022.
287 Ezért is Victoria Lagrange felé tartozom köszönettel. Rámutatott, hogy az interaktív fikcióban a nem játszható karaktereknek is van jelentőségük: például védelmezni kell őket. A fogalom itt kifejtett értelmében az ilyen szereplők is tekinthetők „játszhatónak", ha el tudjuk képzelni az érzelmeiket.
288 Vö. Feige: 2015.

289 Az animált és nem animált közötti különbségről lásd ismét Opfer–Gelman: 2011.
290 Schmid: 2017a.
291 Természetesen figyelembe kell venni, hogy a játék és a játszás fogalma erősen függ a szövegkörnyezettől. Lásd Colin–Bekoff: 1999.
292 Gardner–Daw: 2016. Ezen a ponton olyan kérdések merülnek fel, amelyek Elizabeth Schlechternek (2018) a tudat egységét illető kételyeihez köthetők. Schlechter egy, a tulpamanciáról szóló kéziraton dolgozik, és volt szerencsém egyik előadásán hallani a kiinduló gondolatait.
293 Freud: 2003.
294 Cook: 2018.
295 A nyomkövetéshez vö. Flesch: 2007, 17–21.
296 Ilyenek voltak a nemesi kiváltságok a történelemben. Egyesek mentességet kaptak az adófizetés alól, és így hosszú időre mások fölé emelkedtek. Vö. Türk: 2011.
297 Breithaupt: 2008, bevezetés.
298 Perner–Huemer–Leahy: 2015.
299 Doherty–Perner: 2020.
300 Vö. Breithaupt: 2008.
301 Vö. Simmel: 2004.
302 Vö. Butler: 2009. Valamint Breithaupt: 2012b, ötödik fejezet.
303 Vö. Bruner: 2003.
304 Tényleg úgy gondolom, hogy Goethe a fogékonyságnak és az utólagosságnak erről a gyakorlatáról írt műveiben, és azokat a feltételeket vizsgálta, amelyek mellett szereplői elfogadják a kívülről érkező tanácsokat és útmutatásokat. Van annak erkölcsi dimenziója is, ha az ember kész elfogadni a saját hibáit és ezzel a lelkiismeret hangját, amely rávilágít a régi tévedésekre. Lásd Breithaupt: 2014. Wilhelm Meister számos hibájáról lásd Brown: 2014.
305 Fohrmann: 1998.
306 Bruner: 2003.
307 Strawson: 2004.
308 McAdams–McLean: 2011.
309 McAdams: 2019.
310 Vö. Todd–Gigerenzer: 2000.
311 Annak lehetőségét, hogy más lényeket feláldozható gyalogokként kezeljünk egy játszmában, az imént vizsgáltuk meg az interaktív fikció kapcsán. Az interaktív fikció valóban éppen ezt a lehetőséget teremti meg, és a hagyományos fikcióval ellentétben részrehajló empatikus figyelemhez vezet. Vö. Lagrange et al.: 2022.
312 Bevezet ebbe Wegner–Gray: 2017. A szerzők azokat a diadikus mintákat vizsgálják, amelyek alapján a szereplők és a személyek közötti viszonyokat osztályozzuk, hogy eligazodjunk a saját elmével rendelkező lényekkel benépesített társas világban.
313 Hunt: 2007.
314 Gondoljunk itt azokra a meggyőző adatokra is, amelyeket Steven Pinker (2018) gyűjtött egybe, hogy alátámassza tézisét, mely szerint a világ pozitív proszociális irányba halad, ahol az erőszak mindinkább kivételnek számít.
315 Vö. Breithaupt: 2020, harmadik fejezet.
316 Beck: 1963.
317 Lásd Bollen et al.: 2021. Meg kell említenünk, hogy ez a tendencia egyaránt táplálkozik a Google hatalmas korpuszában fellelhető fikciós művekben és szakkönyvekben való előfordulásokból.

318 *Uo.* harmadik ábra.
319 Persze előfordulhat, hogy a szomszédok korábban az etikus hozzáállásukkal és az erkölcsileg példás magatartásukkal kérkedtek: „Zöldek vagyunk, és helyesen cselekszünk." Ez esetben a következetlenségüket és a moralizálásukat vetjük a szemükre. A példa nem teljesen légből kapott, mert a zöldek – legalábbis egyes újságírók szemében – ma már az erkölcscsőszök szerepét töltik be a nyilvánosságban.

7. MULTIVERZIONÁLIS VALÓSÁG, TÖBBRÉTEGŰ NARRATÍVA

320 Ez a feszültség fontos aspektusa annak, amit Marco Caracciolo (2014) a narratíva megtapasztalhatóságának nevez.
321 Lásd a negyedik fejezet *Meghatódás, főleg felismerés eredményeként* című részét.
322 Friston–Kilner–Harrison: 2006; Friston: 2010.
323 Hohwy: 2013.
324 Clark: 2015.
325 Knill–Pouget: 2004.
326 Hutchinson–Feldman Barrett: 2019, 281.
327 Vö. Friston: 2010.
328 Hutchinson–Feldman Barrett: 2019.
329 Kivétel Yon–Heyes–Press: 2020.
330 Vö. Breithaupt: 2012b, első fejezet. A következő gondolatmenetről bővebben Hiskes et al.: 2022.
331 A játszhatóságról lásd a hatodik fejezetet.
332 Ortony–Clore–Collins: 1998; Carroll: 2013.
333 Az elhalasztásról és a pozitivitásról Bálint–Kuijpers–Doicaru: 2017.
334 A jelenlét érzésének fokozásáról általában Gumbrecht: 2012.
335 Bevezetés és áttekintés Smuts: 2009.
336 Daniel–Katz: 2018.
337 Vö. Margulis: 2014.
338 Lásd újfent Hohwy: 2013.
339 Vö. Brockington et al.: 2021.
340 Vö. Bezdek–Foy–Gerrig: 2013.
341 Lásd a negyedik fejezetet.
342 Ebben a részben azt a modellt mutatom be, amelyet a munkatársaimmal közösen dolgoztunk ki. Lásd Hiskes et al.: 2022.
343 Kukkonen: 2020.
344 Lásd a negyedik fejezetet.
345 Vö. Gerrig–Wenzel: 2015.
346 Vö. Brooks: 1992.
347 Forrás Hiskes et al.: 2022.
348 Vö. Kukkonen: 2020.
349 Az úgynevezett *szituációs modellekhez* lásd Zwaan–Langston–Graesser: 1995. A szituációs modellek újabb változatai a szituációs terek határait hangsúlyozzák, de továbbra is azt feltételezik, hogy az ember egyszerre csak egy eseménytérben tartózkodik. Lásd Radvansky–Zacks: 2014.
350 Az ilyen mintákról lásd a bevezetést és az ötödik fejezetet.

351 Itt persze eszünkbe juthat, hogy groteszk módon el is zárkózhatunk más nézőpontoktól. A nácik például megmutatták, hogyan lehet a mások iránti együttérzést saját magunk felé fordítani. A rémtettek áldozatai helyett az elkövetőknek önmagukat kellene sajnálniuk, amiért ilyen nehéz kötelességet teljesítettek. Vö. Breithaupt: 2020, 2. fejezet.
352 Még jobb, ha barokk piktogramokból származnak.
353 Vö. harmadik fejezet.
354 Vö. hatodik fejezet, *A játszhatóság dicsérete* rész.
355 Clark–Chalmers: 1998.

8. A NARRATÍV AGY EVOLÚCIÓJA – A SZÍNPAD MINT A TUDATMOBILITÁS SZÜLŐHELYE

356 A fejezet egy korábbi változata Breithaupt: 2019a.
357 Green–Chatham–Sestir: 2012.
358 Martínez: 2014.
359 A tudattal kapcsolatban David Chalmers (1996) is „nehéz problémáról" beszél. Douglas R. Hofstadter (1998) azon tézise, hogy a tudat önhivatkozássá váló agyi folyamatokból táplálkozik, számomra a narratívák kontextusában nyer értelmet. E könyv állításai szempontjából Antonio Damasio (2021) gondolatai is fontosak, aki az érzelmeket a belső átélés és a környezet közötti összekötő kapocsnak tekinti, amennyiben az érzelmek belső visszajelzést adnak az embernek a külső helyzetről.
360 Számos jelenlétről szóló gondolatért köszönet Gumbrechtnek (2012). Illetve Christner: é. n.
361 A tudat összessége mint érzékszervi észleléshez Armstrong: 1981.
362 Az empátia formáinak megkülönböztetéséhez Batson: 2009.
363 Ezekkel a számokkal hangszerek régészeti leleteire és a nyelvek eredetéről alkotott feltételezésekre utalok. A neandervölgyiek idestova hatvannégyezer éve is készítettek barlangrajzokat (Hoffmann et al.: 2018). Úgy tűnik, hogy sárga okkert már 285 ezer éve is bányásztak Kenyában (vö. Ackerman: 2018).
364 Például Dunbar: 2000; Bietti–Tilston–Bangerter: 2019.
365 Persze negatív és traumatikus emlékek is elárasztathatnak, amelyektől nem tudunk szabadulni.
366 E tekintetben a tudat határformája a több különböző pozíció közötti ingadozás lenne, ahogy azt Kant először írta le kognitív folyamatként *Az ítélőerő kritikájá*ban. A tudat nála is mindig egy adott ponton van, de nagy sebességgel ingadozik a különböző pontok között.
367 Vö. Wilhelm Schappnak, Husserl tanítványának a munkáival (1953).
368 Ez Daniel Dennett (2017) egyik felvetése.
369 A transzportáció elgondolásához vö. Green: 2004.
370 Nagel: 1974.
371 Az idegtudomány már bizonyította, hogy mások lelkiállapotának megértéséhez (tudatelmélet) vagy az érzelmi állapotuknak a saját rutinunkba történő átmásolásához (affektusmegosztás) legalább két különböző agyi rutint használunk. Vö. Kanske: 2018. Lásd még az empátia nyolc definícióját is, amelyek legalábbis utalnak rá, hogy többféle módszert fejlesztettünk ki arra, hogy belebújjunk mások bőrébe. Batson: 2009.

372 A színháznak ezt a szemiotikai folyamatát gyakran mimetikusnak nevezik, lásd Umberto Eco nyomán Keir: 2005.
373 Az arckifejezés legapróbb változásait is képesek vagyunk megfejteni. Vö. például Baron-Cohen et al.: 2001. De persze itt is sok bonyodalom merül fel, lásd Zunshine: 2006.
374 A narratíva és a fiktív gondolkodás kulturális evolúciójáról különös tekintettel a tudatelméletre lásd Horace Porter Abbott (2000) fontos kutatásait. Illetve Boyd: 2009; Deacon: 1998; Gottschall: 2012.
375 Call–Tomasello: 2008.
376 Tomasello: 2009.
377 Kobayashi–Kohshima: 2001.
378 Tomasello: 2009. Más megközelítésben például Slocombe–Zuberbühler: 2005.
379 Vö. Boesch–Boesch: 1989.
380 Ezt a viselkedést már a svájci zoológus, Hans Kummer (1968) is dokumentálta.
381 Vö. Breithaupt: 2012b.
382 Schechner: 2010.
383 Itt Wolf Schmidre utalok: 2017b.
384 Az állásfoglalásról Breithaupt: 2012a.
385 Porter Abbott (2000) például azt feltételezi, hogy az elbeszélésnek volt egy első mimetikus fázisa. A narratíva keletkezésének szakaszait vizsgálva felveti, hogy létezhetett egy nyelv előtti, mimetikus forma.
386 Vö. Slocombe–Zuberbühler: 2005.
387 Vö. Fitch: 2009.
388 Az epizodikus emlékezet képességének egyértelmű kommunikációs funkciója lehet. Bár a kutatók többsége a tervezésben megmutatkozó előnyeit emeli ki (a jó memória lehetővé teszi a jövőbeli cselekedetek megtervezését), mára az is elismert elméletnek számít, hogy az epizodikus emlékezet és gondolkodás kommunikációs célokat szolgál. Ebben kiemelt szerepet játszik az érvelő funkció, mert az egyének bizonyos emlékei arra szolgálhatnak, hogy meggyőzzenek másokat, hitelt adjanak nekik, és a többiek egyetértsenek a következtetéseikkel. Johannes Mahr és Csibra Gergely (2017, 13.) szerint idesorolhatók az általánosítás érvelő formái is: „Emlékszem, láttam, hogy veri a feleségét, úgyhogy biztos erőszakos ember." Ha a közölt epizód sikeres, lojalitást és együttműködést eredményez.
389 Vö. Cook: 2018.
390 A kutatásban ezt az emberi képességet általában szimulatív „szerepjátéknak" nevezik. Vö. Tooby–Cosmides: 2001.
391 Ez a koordináció varázslatnak is felfogható. Vö. Downing: 2018.
392 Vö. Mellmann: 2014.
393 Warburton: 2011.
394 A kezdetről és a befejezésről lásd az első fejezetet.
395 Heidegger: 2018.
396 A „leválasztás" így olyan kognitív relévé válik, amely különbséget tesz a reprezentációk egyes formái között. Lásd Cosmides–Tooby: 2000.
397 A játszhatóságról lásd a hatodik fejezetet.
398 Lásd Cosmides–Tooby: 2000.
399 Vö. negyedik fejezet.

KITEKINTÉS – KILÁBALÁS A NARRATÍV KISKORÚSÁGBÓL

400 „A történetek kiszámítható elemekkel működő hatásgépezetek, amelyek célja a figyelem és az érzelmek felkeltése, hogy végül különféle hatásokat gyakoroljanak másokra." Gottschall: 2021, 12.

401 Vö. El Ouassil–Karig: 2021.

402 Vö. Gottschall: 2021, 8–11.

403 Vö. Lazer et al.: 2018.

404 Gottschall (2021, 19–21.) például számba veszi, naponta hány órát töltünk történetekbe merülve, még ha nem is veszünk minden egyes videójátékot történetnek.

405 Kétértelműség, ambivalencia és esetlegesség: Berndt–Kammer: 2009.

406 Vö. Breithaupt: 2018.

407 Ehhez persze szükség van némi élettapasztalatra. Épp ezért sok forrófejű fiatal mégsem riad vissza ettől, elég csak Hobbes robusztus rosszfiújának ambivalens alakját megidéznünk, aki nem hagyja magát elrettenteni, és ettől válik politikailag és etikailag annyira érdekessé. Lásd Thomä: 2016.

408 Dunbar: 2000.

409 Chalmers: 2022.

410 Mint már említettük, Hemingway állítólag ezt írta: „Babacipő eladó. Soha nem hordta senki." Vö. Gottschall: 2021, 53–54.

411 Vö. Rosa: 2013.

IRODALOM

Ächtler, Norman: „Was ist ein Narrativ? Begriffsgeschichtliche Überlegungen anlässlich der aktuellen Europa-Debatte". *KulturPoetik 14 (2).* 2014. 244–268.

Ackerman, Sandra J.: „Prehistoric Arts and Crafts". *American Scientist 106 (1).* 2018. 8–11.

Aiszóposz: *A holló és a róka.* In *Aiszóposz meséi.* Ford. Sarkady János. Budapest, Magyar Helikon, 1969. 63.

Allen, Colin – Bekoff, Marc: *Species of Mind. The Philosophy and Biology of Cognitive Ethology.* Cambridge (MA), MIT Press, 1999

Allport, Gordon W. – Postman, Leo: *The Psychology of Rumor.* Oxford, Holt, 1947

Ariès, Philippe: *Geschichte der Kindheit.* München, Hanser, 1975 (1960)

Arisztotelész: *Poétika.* Ford. Sarkady János. Budapest, Kossuth, 1994

Armstrong, David M.: *„What is Consciousness".* In *The Nature of Mind.* Szerk. Armstrong, David M. Ithaca, Cornell University Press, 1981. 55–67.

Armstrong, Paul: *Stories and the Brain. The Neuroscience of Narrative.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2020

Ayano, Getinet: „Dopamine. Receptors, Functions, Synthesis, Pathways, Locations and Mental Disorders. Review of literatures". *Journal of Mental Disorders and Treatment 2 (2).* 2016. 1–4.

Babington, Anthony: *Shell-Shock. A History of the Changing Attitudes to War Neurosis.* London, Leo Cooper, 1997

Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative.* Toronto, University of Toronto Press, 2002

Bálint Katalin – Kuijpers, Moniek M. – Doicaru, Miruna M.: „The Effect of Suspense Structure on Felt Suspense and Narrative Absorption in Literature and Film". *Narrative Absorption 27 (77).* 2017. 177–197.

Baron-Cohen, Simon – Wheelwright, Sally – Hill, Jacqueline – Raste, Yogini – Plumb, Ian: „The »Reading the Mind in the Eyes« Test Revised Version. A Study with Normal Adults, and Adults with Asperger Syndrome or High-Functioning Autism". *Journal of Child Psychology and Psychiatry 42 (2).* 2001. 241–251.

Barrett, L. Justin – Nyhof, Melanie L.: „Spreading Non-Natural Concepts. The Role of Intuitive Conceptual Structures in Memory and Transmission of Cultural Materials". *Journal of Cognition and Culture 1 (1).* 2001. 69–100.

Bartlett, Frederic C.: *Az emlékezés. Kísérleti és szociálpszichológiai tanulmány.* Ford. Pléh Csaba. Budapest, Gondolat, 1985

Bartsch, Anne: „Emotional Gratification in Entertainment Experience. Why Viewers of Movies and Television Series Find it Rewarding to Experience Emotions". *Media Psychology 15 (3).* 2012. 267–302.

Barwich, Ann-Sophie: *Smellosophy.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2020

Basedow, Johann Bernhard: *Methodischer Unterricht der Jugend in der Religion und Sittenlehre der Vernunft nach dem in der Philalethie angegebenen Plane.* Altona, David Iversen, 1764

Batson, Daniel: *These Things Called Empathy. Eight Related but Distinct Phenomena.* In *The Social Neuroscience of Empathy.* Szerk. Decety, Jean – Ickes, William. Cambridge (MA), MIT Press, 2009. 3–15.

Beck, Aaron T.: „Thinking and Depression. I. Idiosyncratic Content and Cognitive Distortions". *Archives of General Psychiatry 9 (4).* 1963. 324–333.

Benjamin, Walter: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.* In *Gesammelte Schriften.* 2. kötet. Frankfurt, Suhrkamp, 1977. 438–465.

Bergman, Erik T. – Roediger, Henry L.: „Can Bartlett's Repeated Reproduction Experiments be Replicated?" *Memory & Cognition 27 (6).* 1999. 937–947.

Berndt, Frauke – Kammer, Stephan: *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz. Die Struktur antagonistisch-gleichzeitiger Zweiwertigkeit.* In *Amphibolie – Ambiguität – Ambivalenz.* Szerk. Berndt, Frauke – Kammer, Stephan. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2009. 7–30.

Bettelheim, Bruno: *A mese bűvölete és a bontakozó gyermeki lélek.* Ford. Kúnos László. Budapest, Corvina, 2020

Bezdek, Matthew A. – Foy, Jeffrey E. – Gerrig, Richard J.: „»Run For It!« Viewers' Participatory Responses to Film Narratives". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts 7 (4).* 2013. 409–416.

Bietti, Lucas M. – Tilston, Ottilie – Bangerter, Adrian: „Storytelling as Adaptive Collective Sensemaking". *Topics in Cognitive Science 11 (4).* 2019. 710–732.

Bloom, Harold: *Shakespeare. The Invention of the Human.* New York, Riverhead Books, 1998

Boesch, Christophe – Boesch, Hedwige: „Hunting Behavior of Wild Chimpanzees in the Taï National Park". *American Journal of Biological Anthropology 78 (4).* 1989. 547–573.

Boitani, Piero: *Anagnorisis. Scenes and Themes of Recognition and Revelation in Western Literature.* Leiden, Brill, 2021

Bollen, Johan – Thij, Marijn Ten – Breithaupt, Fritz – Barron, Alexander T. J. – Rutter, Lauren A. – Lorenzo-Luaces, Lorenzo – Scheffer, Marten: „Historical Language Records Reveal a Surge of Cognitive Distortions in Recent Decades". *Proceedings of the National Academy of Sciences 118 (30).* 2021

Bolz, Norbert W.: *Auszug aus der entzauberten Welt.* München, Fink, 1989

Bornstein, Marc H. – Ferdinandsen, Kay – Gross, Charles G.: „Perception of Symmetry in Infancy". *Developmental Psychology 17 (1).* 1981. 82–86.

Bower, Gordon H.: „Mood and Memory". *American Psychologist 36 (2).* 1981. 129–148.

Boyd, Brian: *On the Origins of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009

Breger, Claudia: „Affects in Configuration. A New Approach to Narrative Worldmaking". *Narrative 25 (2).* 2017. 227–251.

Breithaupt, Fritz: *Rituals of Trauma. How the Media Fabricated 9/11.* In *Media Representations of September 11.* Szerk. Chermak, Steven – Bailey, Frankie Y. – Brown, Michelle. Westport, Praeger, 2003. 67–81.

——: „Homo Oeconomicus. The Rhetoric of Self-Interest and a Case of Nineteenth Century Psychology". *Nineteenth-Century Prose 32 (1).* 2005a. 6–26.

——: „The Invention of Trauma in German Romanticism". *Critical Inquiry 32 (1).* 2005b. 77–101.

——: *Der Ich-Effekt des Geldes. Zur Geschichte einer Legitimationsfigur.* Frankfurt, Fischer, 2008

——: *Kultur der Empathie.* Frankfurt, Suhrkamp, 2009

——: *Wiedererkennung und Empathie. Anagnorisis bei Goethe und Stifter.* In *Empathie und Erzählung.* Szerk. Breger, Claudia – Breithaupt, Fritz. Freiburg, Rombach, 2010. 187–204.

——: „A Three-Person Model of Empathy". *Emotion Review 4 (1).* 2012a. 84–91.

——: *Kultur der Ausrede.* Frankfurt, Suhrkamp, 2012b

——: „Goethe's Conscience". *Modern Language Notes 129 (3).* 2014. 549–562.

——: „Empathy and Aesthetics". *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 63 (1).* 2018. 45–60.

——: *Die Bühne als Geburtsort kollektiver Empathie. Zur Genese der Bewusstseinsmobilität.* In *Empathie – individuell und kollektiv.* Szerk. Breitenstein, Urs. Basel, Schwabe, 2019a. 129–146.

——: *Staunen als Belohnung der Neugier. Wunder, Überraschung und Frage in narrativer Hinsicht.* In *Poetiken des Staunens.* Szerk. Schneider, Myreille – Gess, Nicola – Bartuschat, Johannes – Marchal, Hugues. Paderborn, Fink, 2019b. 37–49.

——: *Az empátia árnyoldalai.* Ford. Simon-Szabó Ágnes. Budapest, Typotex, 2020

——: *Das Corona-Narrativ der Zukunft.* In *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands 1.* Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 2021. 116–136.

——: *Narrative Reaktanz. Moral und Erzählen.* In *Kellers Erzählen.* Szerk. Theisohn, Philipp – Berndt, Frauke. Berlin, De Gruyter, 2022. 131–145.

Breithaupt, Fritz – Li, Binyan – Kruschke, John K.: „Serial Reproduction of Narratives Preserves Emotional Appraisals". *Cognition & Emotion 36 (4).* 2022. 581–601.

Breithaupt, Fritz – Li, Binyan – Liddell, Torrin M. – Schille-Hudson, Eleanor B. – Whaley, Sarah: „Fact vs. Affect in the Telephone Game. All Levels of Surprise are Retold with High Accuracy, Even Independently of Facts". *Frontiers in Psychology 9.* 2018. 2210.

Brigard, Felipe de: „Is Memory for Remembering? Recollection As a Form of Episodic Hypothetical Thinking". *Synthese 191 (2).* 2014. 155–185.

Brin, Raphaëlle: *Triompher par la force. Sexual Violence and its Representation in Casa-*

nova's History of My Life. In *Casanova in the Enlightenment.* Szerk. Stefanovska, Malina. Toronto, University of Toronto Press, 2021. 17–34.
Brockington, Guilherme – Gomes Moreira, Ana Paula – Buso, Maria Stephani – Gomes da Silva, Sérgio – Altszyler, Edgar – Fischer, Ronald – Moll, Jorge: „Storytelling Increases Oxytocin and Positive Emotions and Decreases Cortisol and Pain in Hospitalized Children". *Proceedings of the National Academy of Sciences 118 (22).* 2021
Bronfen, Elisabeth: „Männliche Sammelwut, weibliche Neugierde. Blaubarts Wunde(r) kammer". *Fabula 53 (3/4).* 2012. 194–204.
Brooks, Peter: *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992
Brown, Jane K.: *Goethe's Allegories of Identity.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2014
Bruner, Jerome: *Making Stories. Law, Literature, Life.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2003
——: *Valóságos elmék, lehetséges világok.* Ford. Ehmann Bea – Újlaky Judit – Ülkei Zoltán. Budapest, Új Mandátum, 2005
Butler, Judith: *Giving an Account of Oneself.* New York, Fordham University Press, 2009
Call, Josep – Tomasello, Michael: „Does the Chimpanzee Have a Theory of Mind? 30 Years Later". *Trends in Cognitive Sciences 12 (5).* 2008. 187–192.
Campbell, Joseph: *Az ezerarcú hős.* Ford. Varjasi Farkas Csaba. Budapest, Good Life Books, 2023
Campe, Joachim Heinrich: *Über die früheste Bildung junger Kinderseelen.* Szerk. Nestroj, Brigitte H. E. Frankfurt–Berlin, Ullstein, 1985
Caracciolo, Marco: *The Experientiality of Narrative. An Enactivist Approach.* Berlin, De Gruyter, 2014
Carroll, Noël: *The Philosophy of Horror. Or, Paradoxes of the Heart.* London, Routledge, 2003
——: *The Paradox of Suspense.* In: *Suspense. Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations.* Szerk. Vorderer, Peter – Wulff, Hans Jürgen – Friedrichsen, Mike. London, Routledge, 2013. 81–102.
Cashman, Ray: *Packy Jim: Folklore and Worldview on the Irish Border.* Madison, University of Wisconsin Press, 2016
Cave, Terence: *Recognitions. A Study in Poetics.* Oxford, Oxford University Press, 1988
Chalmers, David J.: *The Conscious Mind. In Search of a Fundamental Theory.* Oxford, Oxford University Press, 1996
——: *Reality+. Virtual Worlds and the Problems of Philosophy.* New York, Norton, 2022
Cheney, Dorothey L. – Seyfarth, Robert M.: *Baboon Metaphysics. The Evolution of a Social Mind.* Chicago, Chicago University Press, 2007
Chomsky, Noam: *9-11.* New York, Seven Stories, 2001
Christner, Bettina: „Presence in Proust. Coexperiencing Literary Texts". Kiadatlan kézirat
Clark, Andy: *Surfing Uncertainty. Prediction, Action, and the Embodied Mind.* Oxford, Oxford University Press, 2015
Clark, Andy – Chalmers, David J.: „The Extended Mind". *Analysis 58 (1).* 1998. 7–19.

Cook, Amy: *Building Character. The Art and Science of Casting.* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2018
Cosmides, Leda – Tooby, John: *Consider the Source. The Evolution of Adaptations for Decoupling and Metarepresentation.* In *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective.* Szerk. Sperber, Dan. Oxford, Oxford University Press, 2000. 53–115.
Cova, Florian – Deonna, Julien A.: „Being Moved". *Philosophical Studies 169 (3).* 2014. 447–466.
Crystal, Jonathan D.: „Elements of Episodic-like Memory in Animal Models". *Behavioural Processes 80 (3).* 2009. 269–277.
Damasio, Antonio: *Descartes tévedése. Érzelem, értelem és az emberi agy.* Ford. Pléh Csaba. Budapest, AduPrint, 1996
——: *Feeling and Knowing. Making Minds Conscious.* New York, Pantheon, 2021
Daniel, Thomas A. – Katz, Jeffrey S.: „Spoilers Affect the Enjoyment of Television Episodes But Not Short Stories". *Psychological Reports 122 (5).* 2018. 1794–1807.
Daston, Lorraine: *Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft.* In *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800.* Szerk. Grote, Andreas. Opladen, Leske+Budrich, 1994. 35–59.
Dawkins, Richard: *Az önző gén.* Fordította: Síklaki István. Kossuth, Budapest, 2011
Deacon, Terrence W.: *The Symbolic Species. The Co-Evolution of Language and the Brain.* New York, Norton, 1998
Dennett, Daniel: *Consciousness Explained.* New York, Penguin, 2017 (1991)
Doherty, Martin J. – Perner, Josef: „Mental Files. Developmental Integration of Dual Naming and Theory of Mind". *Developmental Review 56.* 2020
Dorsch, Fabian: „Focused Daydreaming and Mind-Wandering". *Review of Philosophy and Psychology 6 (4).* 2015. 791–813.
Downing, Eric: *The Chain of Things. Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought, 1850–1940.* Ithaca, Cornell University Press, 2018
Dubourg, Edgar – Baumard, Nicolas: „Why Imaginary Worlds? The Psychological Foundations and Cultural Evolution of Fictions with Imaginary Worlds". *Behavioral and Brain Sciences 8 (45).* 2021. 1–52.
Dunbar, Robin: *Klatsch und Tratsch. Wie der Mensch zur Sprache fand.* München, Goldmann, 2000
Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie.* Frankfurt, Insel, 1995
Ekman, Paul: *Basic Emotions.* In *Handbook of Cognition and Emotion.* 1999. 45–60.
Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama.* London, Routledge, 2005
Eriksson, Kimmo – Coultas, Julie C.: „Corpses, Maggots, Poodles and Rats. Emotional Selection Operating in Three Phases of Cultural Transmission of Urban Legends". *Journal of Cognition and Culture 14 (1–2).* 2014. 1–26.
Feige, Daniel Martin: *Computerspiele. Eine Ästhetik.* Berlin, Suhrkamp, 2015
Felman, Shoshana: *Writing and Madness: Literature / Philosophy / Psychoanalysis.* Ithaca, Cornell University Press, 1985
Fitch, Tecumseh: *The Evolution of Language.* Cambridge, Cambridge University Press, 2009

Fleming, Paul: *Exemplarity & Mediocrity. The Art of the Average from Bourgeois Tragedy to Realism.* Palo Alto, Stanford University Press, 2009
Flesch, William: *Comeuppance. Costly Signaling, Altruistic Punishment, and Other Biological Components of Fiction.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2007
Fohrmann, Jürgen (szerk.): *Lebensläufe um 1800.* Tübingen, Niemeyer, 1998
Fontaine, Johnny R. J. – Scherer, Klaus R. – Roesch, Etienne B. – Ellsworth, Phoebe C.: „The World of Emotions is Not Two-Dimensional". *Psychological Science 18 (12).* 2007. 1050–1057.
Forster, Edward Morgan: *A regény aspektusai.* Ford. Szili József. Budapest, Helikon, 1999
Foucault, Michel: *A szexualitás története VI.* Ford. Sujtó László. Budapest, Atlantisz, 2021
Franklin, Nicholas T. – Norman, Kenneth A. – Ranganath, Charan – Zacks, Jeffrey M. – Gershman, Samuel J.: „Structured Event Memory. A Neuro-Symbolic Model of Event Cognition". *Psychological Review 127 (3).* 2020. 327–361.
Fredrickson, Barbara L.: *Love. Positivity Resonance as a Fresh, Evidencebased Perspective on an Age-Old Topic.* In *Handbook of Emotions 4.* 2016. 847–858.
Freud, Sigmund: *Totem és tabu.* Ford. Pártos Zoltán. Budapest, Göncöl, 1990
——: *A halálösztön és az életösztönök.* Ford. Kovács Vilma. Budapest, Múzsa, 1991
——: *Dosztojevszkij és az apagyilkosság.* Ford. Ülkei Zoltán. In *Válogatás az életműből.* Budapest, Európa, 2003. 647–664.
Frevert, Ute: *Mann und Weib, und Weib und Mann. Geschlechter-Differenzen in der Moderne.* München, Beck, 1995
Freytag, Gustav: *Die Technik des Dramas.* Leipzig, Hirzel, 1886
——: *Die Technik des Dramas.* Stuttgart, Reclam, 1983
Frijda, Nico H.: „The Laws of Emotion". *American Psychologist 43 (5).* 1988. 349–358.
——: *The Psychologists' Point of View.* In *Handbook of Emotions.* Szerk. Lewis, Michael – Haviland-Jones, Jeannette M. – Feldman Barrett, Lisa. New York – London, Guilford, 2018. 68–87.
Frijda, Nico H. – Mesquita, Batja – Sonnemans, Joep – Goozen, Stephanie H. M. van: *The Duration of Affective Phenomena or Emotions, Sentiments and Passions.* In *International Review of Studies on Emotion.* Első kötet. 1991. 187–225.
Friston, Karl: „The Free-Energy Principle. A Unified Brain Theory?" *Nature Reviews Neuroscience 11 (2).* 2010. 127–138.
Friston, Karl – Kilner, James – Harrison, Lee: „A Free Energy Principle for the Brain". *Journal of Physiology-Paris 100 (1–3).* 2006. 70–87.
Friston, Karl – Rigoli, Francesco – Ognibene, Dimitri – Mathys, Christoph – Fitzgerald, Thomas – Pezzulo, Giovanni: „Active Inference and Epistemic Value". *Cognitive Neuroscience 6 (4).* 2015. 187–214.
Gardner III, Richard E. – Daw, Jonathan: „Tulpamancy. A Closeted Community of Imaginary-Friend Hobbyists". *The Penn State McNair Journal 21.* 2016. 42–66.
Genette, Gérard: *Die Erzählung.* München, Fink, 1998. (Második kiadás, franciául megjelent: 1972)
Gerrig, Richard J. – Wenzel, William G.: *The Role of Inferences in Narrative Experiences.* In *Inferences During Reading.* Szerk. O'Brien, Edward J. – Cook, Ann E. – Lorch, Robert F. Cambridge, Cambridge University Press, 2015. 362–385.

Gess, Nicola – Schnyder, Mireille: *Staunen als Grenzphänomen. Eine Einführung.* In *Staunen als Grenzphänomen.* Szerk. Gess, Nicola – Schnyder, Mireille – Marchal, Hugues – Bartuschat, Johannes. Paderborn, Fink, 2017. 7–18.
Geulen, Eva: *Anagnorisis statt Identifikation (Raabes Altershausen).* In *Empathie und Erzählung.* Szerk. Breger, Claudia – Breithaupt, Fritz. Freiburg, Rombach, 2010. 205–229.
Gigerenzer, Gerd: *Gut Feelings. The Intelligence of the Unconscious.* London, Penguin, 2007
Gigerenzer, Gerd – Todd, Peter M.: *Fast and Frugal Heuristics. The Adaptive Toolbox.* In *Simple Heuristics That Make Us Smart.* Szerk. Gigerenzer, Gerd – Todd, Peter M. Oxford, Oxford University Press, 1999. 3–34.
Gill, Michael J. – Getty, Phillip D.: „On Shifting the Blame to Humanity. Historicist Narratives Regarding Transgressors Evoke Compassion for the Transgressor but Disdain for Jumanity". *British Journal of Social Psychology 55 (4).* 2016. 773–791.
Glasser, Matthew F. – Coalson, Timothy S. – Robinson, Emma C. – Hacker, Carl D. – Harwell, John – Yacoub, Essa – Ugurbil, Kamil et al.: „A Multi-Modal Parcellation of Human Cerebral Cortex". *Nature 536 (7615).* 2016. 171–178.
Gleaves, David H. – Smith, Steven M. – Butler, Lisa D. – Spiegel, David: „False and Recovered Memories in the Laboratory and Clinic. A Review of Experimental and Clinical Evidence". *Clinical Psychology, Science and Practice 11 (1).* 2004. 3–28.
Goethe, Johann Wolfgang: *Wilhelm Meister tanulóévei.* Ford. Benedek Marcell. Budapest, Európa, 1963
Goffman, Erving: *Az én bemutatása a mindennapi életben.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Thalassa, 1990
——: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity.* New York, Simon and Schuster, 2009
Gottschall, Jonathan: *The Storytelling Animal. How Stories Make Us Human.* Boston – New York, Houghton Mifflin Harcourt, 2012
——: *The Story Paradox. How Our Love of Storytelling Builds Societies and Tears Them Down.* New York, Basic, 2021
Grätz, Manfred: *Das Märchen in der deutschen Aufklärung.* Stuttgart, Metzler, 1988
Green, Melanie C.: „Transportation into Narrative Worlds. The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism". *Discourse Processes 38 (2).* 2004. 247–266.
Green, Melanie C. – Brock, Timothy C. – Kaufman, Geoff F.: „Understanding Media Enjoyment. The Role of Transportation into Narrative Worlds". *Communication Theory 14 (4).* 2004. 311–327.
Green, Melanie C. – Chatham, Christopher H. – Sestir, Marc A.: „Emotion and Transportation into Fact and Fiction". *Scientific Study of Literature 2 (1).* 2012. 37–59.
Griffiths, Thomas L. – Lewandowsky, Stephan – Kalish, Michael L.: „The Effects of Cultural Transmission are Modulated by the Amount of Information Transmitted". *Cognitive Science 37 (5).* 2013. 953–967.
Grimm, Jacob – Grimm, Wilhelm: *Az oroszlán és a béka. Ismeretlen Grimm-mesék.* Ford. Adamik Lajos – Márton László. Budapest, Kalligram, 2016
——: *Családi mesék.* Ford. Adamik Lajos – Márton László. Budapest, Kalligram, 2022

Grimmelshausen: *A kalandos Simplicissimus.* Ford. Háy Gyula. Budapest, Európa, 1984
Gumbrecht, Hans Ulrich: *Präsenz.* Berlin, Suhrkamp, 2012
Hamilton, Andrew – Breithaupt, Fritz: „These Things Called Event. Toward a Unified Narrative Theory of Events". *Sprache und Datenverarbeitung 37.* 2013. 65–87.
Hanich, Julian – Wagner, Valentin – Shah, Mira – Jacobsen, Thomas – Menninghaus, Winfried: „Why We Like to Watch Sad Films. The Pleasure of Being Moved in Aesthetic Experiences". *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts 8 (2).* 2014. 130–143.
Harari, Yuval Noah: *Sapiens. Az emberiség rövid története.* Ford. Torma Péter. Budapest, Animus, 2015
Heath, Chip – Bell, Chris – Sternberg, Emily: „Emotional Selection in Memes. The Case of Urban Legends". *Journal of Personality and Social Psychology 81 (6).* 2001. 1028–1041.
Heidegger, Martin: *Platon: Sophistes. Marburger Vorlesung, Wintersemester 1924/1925.* Frankfurt, Klostermann, 2018
Hendriks-Jansen, Horst: *Catching Ourselves in the Act. Situated Activity, Interactive Emergence, Evolution, and Human Thought.* Cambridge (MA), MIT Press, 1996
Hiskes, Benjamin – Hicks, Milo – Evola, Samuel – Kincaid, Cameron – Breithaupt, Fritz: „Multiversionality. Considering Multiple Possibilities in the Processing of a Narrative". *Review of Philosophy and Psychology 14 (3).* 2022. 1099–1124.
Hoffmann, Dirk L. – Standish, Christopher D. – García-Diez, Marcos – Pettitt, Paul B. – Milton, James A. – Zilhão, João – Alcolea-González, Javier J. et al.: „U-Th Dating of Carbonate Crusts Reveals Neandertal Origin of Iberian Cave Art". *Science 359 (6378).* 2018. 912–915.
Hofstadter, Douglas R.: *Gödel, Escher, Bach. Egybefont Gondolatok Birodalma. Metaforikus fúga tudatra és gépekre, Lewis Carroll szellemében.* Ford. Lipovszki Gábor. Budapest, Typotex, 1998
Hohwy, Jakob: *The Predictive Mind.* Oxford, Oxford University Press, 2013
Hunt, Lynn: *Inventing Human Rights.* New York, Norton, 2007
Hutchinson, Benjamin J. – Feldman Barrett, Lisa: „The Power of Predictions. An Emerging Paradigm for Psychological Research". *Current Directions in Psychological Science 28 (3).* 2019. 280–291.
Hwang, Hyisung C. – Matsumoto, David – Yamada, Hiroshi – Kostić, Aleksandra – Granskaya, Juliana V.: „Self-Reported Expression and Experience of Triumph Across Four Countries". *Motivation and Emotion 40 (5).* 2016. 731–739.
Illouz, Eva: *Warum Liebe endet.* Berlin, Suhrkamp, 2018
Iser, Wolfgang: *Az olvasás aktusa. Az esztétikai hatás elmélete.* Ford. Hárs Endre. In *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla – Kovács Sándor – Odorics Ferenc. Szeged, Ictus, 1996. 241–264.
Jagiello, Robert D. – Hills, Thomas T.: „Bad News Has Wings. Dread Risk Mediates Social Amplification in Risk Communication". *Risk Analysis 38 (10).* 2018. 2193–2207.
Jannidis, Fotis: *Figur und Person. Beitrag einer historischen Narratologie.* Berlin – New York, De Gruyter, 2004

Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz.* Tübingen, Niemeyer, 1930
Jung-Stilling, Johann Heinrich: *Henrich Stillings Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft und häusliches Leben.* Stuttgart, Reclam, 1997
Kanske, Philipp: „The Social Mind. Disentangling Affective and Cognitive Routes to Understanding Others". *Interdisciplinary Science Reviews 43 (2).* 2018. 115–124.
Kashima, Yoshihisa: „Maintaining Cultural Stereotypes in The Serial Reproduction of Narratives". *Personality and Social Psychology Bulletin 26 (5).* 2000. 594–604.
Keen, Suzanne: „A Theory of Narrative Empathy". *Narrative 14 (3).* 2006. 207–236.
Kelley, Harold H. – Holmes, John G. – Kerr, Norbert L. – Reis, Harry T. – Rusbult, Caryl E. – Van Lange, Paul: *An Atlas of Interpersonal Situations.* Cambridge, Cambridge University Press, 2003
Kelley, Karol: „A Modern Cinderella". *The Journal of American Culture 17 (1).* 1994. 87–92.
Kenmore, Frank: *A Sense of an Endin.* Oxford, Oxford University Press, 1967
Kensinger, Elizabeth A. – Schacter, Daniel L.: *Memory and Emotion.* In *Handbook of Emotions.* 2016. 564–578.
Kermode, Frank: *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue.* Oxford, Oxford University Press, 2000
Kidd, Celeste – Hayden, Benjamin Y.: „The Psychology and Neuroscience of Curiosity". *Neuron 88 (3).* 2015. 449–460.
Kiss Orsolya: „Reinventing the Plot: J. C. Gottsched's Sterbender Cato". *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 84 (4).* 2010. 507–525.
Knill, David C. – Pouget, Alexandre: „The Bayesian Brain. The Role of Uncertainty in Neural Coding and Computation". *Trends in Neurosciences 27 (12).* 2004. 712–719.
Knutson, Brian – Cooper, Jeffrey C.: „The Lure of the Unknown". *Neuron 51 (3).* 2006. 280–282.
Kobayashi, Hiromi – Kohshima, Shiro: „Unique Morphology of the Human Eye and Its Adaptive Meaning. Comparative Studies on Externalmorphology of the Primate Eye". *Journal of Human Evolution 40 (5).* 2001. 419–435.
Koschorke, Albrecht: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts.* München, Fink, 1999
——: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie.* Frankfurt, Fischer, 2012
Krupp, Anthony: *Reason's Children. Childhood in Early Modern Philosophy.* Lewisburg, Bucknell University Press, 2009
Kukkonen, Karin: *Probability Designs. Literature and Predictive Processing.* Oxford, Oxford University Press, 2020
Kummer, Hans: *Social Organization of Hamadyras Baboons.* Chicago, Chicago University Press, 1968
Lacoue-Labarthe, Philippe: „Die Zäsur des Spekulativen". *Hölderlin-Jahrbuch 22.* Tübingen, 1980. 203–230.
Lagrange, Victoria – Pak, Denizhan – Denny, Vanessa – Kincaid, Cameron – Konrath, Sara – Breithaupt, Fritz: „Pawn-Playing and Biased Empathy. Interactive Fiction

Promotes Single-Perspective Empathy, Linear Fiction Multi-Perspective Empathy". International Society for the Empirical Study of Literature, IGEL 2022 Conference

Laland, Kevin N. – Sterelny, Kim: „Perspective. Seven Reasons (Not) to Neglect Niche Construction". *Evolution 60 (9).* 2006. 1751–1762.

Lauer, Gerhard: *Das Erdbeben von Lissabon. Ereignis, Wahrnehmung und Deutung im Zeitalter der Aufklärung.* In *Beiträge zum Göttinger Umwelthistorischen Kolloquium 2007–2008.* Szerk. Herrmann, Bernd. Göttingen, Universitätsverlag Göttingen, 2008. 223–236.

——: *Das Spiel der Einbildungskraft. Zur kognitiven Modellierung von Nachahmung, Spiel und Fiktion.* In *Literatur als Spiel. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte.* Szerk. Anz, Thomas – Kaulen, Heinrich. Berlin, New York, 2009. 27–38.

Lazer, David M. J. et al.: „The Science of Fake News". *Science 359 (6380).* 2018. 1094–1096.

Leite, Abe – Izquierdo, Eduardo J.: „Generating Reward Structures on a Parameterized Distribution of Dynamics Tasks". *ALIFE 2021: The 2021 Conference on Artificial Life,* MIT Press, 2021. 118–127.

Lévinas, Emmanuel: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo.* Köln, Böhlau, 1986

Lewis, Michael: *Self-Conscious Emotions. Embarrassment, Pride, Shame, and Guilt.* In *Handbook of Emotions 4.* 2016. 792–814.

Libet, Benjamin: *Mind Time. The Temporal Factor in Consciousness.* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2009

Litman, Jordan A.: *Curiosity and Metacognition.* In *Metacognition.* Szerk. Larson, Clayton B. New Research Developments, Nova Science, 2009. 105–116.

Lorenz, Konrad: *Libalányom – Martina.* In *Salamon király gyűrűje.* Ford. Sárközy Elga. Budapest, Helikon, 2013. 118–134.

Madeira, Jody Lyneé: *Killing McVeigh. The Death Penalty and the Myth of Closure.* New York, New York University Press, 2012

Magliano, Joseph P. – Zacks, Jeffrey M.: „The Impact of Continuity Editing in Narrative Film on Event Segmentation". *Cognitive Science 35 (8).* 2011. 1489–1517.

Mahr, Johannes B. – Csibra Gergely: „Why Do We Remember? The Communicative Function of Episodic Memory". *Behavioral and Brain Sciences 41.* 2017. 1–93.

Man, Paul de: *A temporalitás retorikája.* In *Az irodalom elméletei I.* Ford. Beck András – Sepeghy Boldizsár – Rajsli Emese – Bárdos Miklós. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor, 1996. 5–60.

Mandler, Jean M. – Johnson, Nancy S.: „Remembrance of Things Parsed. Story Structure and Recall". *Cognitive Psychology 9 (1).* 1977. 111–151.

Margulis, Elizabeth Hellmuth: *On Repeat. How Music Plays the Mind.* Oxford, Oxford University Press, 2014

Martínez, M. Angeles: „Storyworld Possible Selves and the Phenomenon of Narrative Immersion. Testing a New Theoretical Construct". *Narrative 22 (1).* 2014. 110–131.

Martínez, Matías: *Figur.* In *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte.* Szerk. uő. Wiesbaden, Springer, 2011. 145–150.

Masters, John: *Casanova.* London, Josef, 1969

Matuschek, Stefan: *Über das Staunen. Eine ideengeschichtliche Analyse.* Tübingen, Niemeyer, 1991

——: *Die Ränder der Erkenntnis und die Intuition des Ganzen. Zur Romantisierung des philosophischen Staunens bei Goethe und Coleridge.* In *Staunen als Grenzphänomen.* Szerk. Gess, Nicola – Schnyder, Mireille – Marchal, Hugues – Bartuschat, Johannes. Paderborn, Fink, 2017. 17–32.

McAdams, Dan P.: „»First We Invented Stories, Then They Changed Us«. The Evolution of Narrative Identity". *Evolutionary Studies in Imaginative Culture 3 (1).* 2019. 1–18.

McAdams, Dan P. – McLean, Kate: *Narrative Identity.* In *Handbook of Identity Theory and Research.* New York, Springer, 2011. 99–115.

McMillan, Rebecca L. – Kaufman, Scott Barry – Singer, Jerome L.: „Ode to Positive Constructive Daydreaming". *Frontiers in Psychology 4.* 2013. 626.

Mellmann, Katja: *Evolutionary Proto-Forms of Literary Behaviour.* In *Art as Behaviour. An Ethological Approach to Visual and Verbal Art, Music and Architecture.* Szerk. Sütterlin, Christa – Schiefenhövel, Wulf – Lehmann, Christian – Forster, Johanna – Apfelauer, Gerhard. Oldenburg, BIS, 2014. (Hanse-Studien 10.) 391–405.

Menninghaus, Winfried: *„Darstellung". Friedrich Gottlieb Klopstocks Eröffnung eines neuen Paradigmas.* In *Was heißt „Darstellen"?* Szerk. Nibbrig, Hart – Lucas, Christiaan. Frankfurt, Suhrkamp, 1994. 205–227.

——: *Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart.* Frankfurt, Suhrkamp, 1995

Menninghaus, Winfried – Wagner, Valentin – Hanich, Julian – Wassiliwizky, Eugen – Kuehnast, Milena – Jacobsen, Thomas: „Towards a Psychological Construct of Being Moved". *PlosOne 10 (6).* 2015

Mesoudi, Alex – Whiten, Andrew: „The Multiple Roles of Cultural Transmission Experiments in Understanding Human Cultural Evolution". *Philosophical Transactions of the Royal Society B, Biological Sciences 363 (1509).* 2008. 3489–3501.

Mesoudi, Alex – Whiten, Andrew – Dunbar, Robin: „A Bias for Social Information in Human Cultural Transmission". *British Journal of Psychology 97 (3).* 2006. 405–423.

Metz, Christian: *Kitzel. Genealogie einer menschlichen Empfindung.* Frankfurt, Fischer, 2020

Miall, David: „Anticipation and Feeling in Literary Response. A Neuropsychological Perspective". *Poetics 23 (4).* 1995. 275–298.

Miller, Geoffrey: *A párválasztó agy. A párkapcsolat szerepe az emberi agy evolúciójában.* Ford. Vassy Zoltán. Budapest, Typotex, 2006

Monroy, Claire D. – Gerson, Sarah A. – Hunnius, Sabine: „Translating Visual Information into Action Predictions. Statistical Learning in Action and Nonaction Contexts". *Memory & Cognition 46 (4).* 2018. 600–613.

Mooneyham, Benjamin – Schooler, Jonathan: „The Costs and Benefits of Mind-Wandering. A Review". *Canadian Journal of Experimental Psychology 67 (1).* 2013. 11–18.

Moretti, Franco: *Kindergarten.* In Moretti, Franco: *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms.* London, Verso Books, 1983. 157–181.

Moussaïd, Mehdi – Brighton, Henry – Gaissmaier, Wolfgang: „The Amplification

of Risk in Experimental Diffusion Chains". *Proceedings of the National Academy of Sciences 112 (18).* 2015. 5631–5636.
Möller, Reinhard M.: *Ästhetiken gegenstandsbezogenen Staunens im 18. Jahrhundert.* In *Staunen als Grenzphänomen.* Szerk. Gess, Nicola – Schnyder, Mireille – Marchal, Hugues – Bartuschat, Johannes. Paderborn, Fink, 2017. 107–124.
Nabi, Robin L.: „The Case for Emphasizing Discrete Emotions in Communication Research". *Communication Monographs 77 (2).* 2010. 153–159.
Nagel, Thomas: „What Is It Like to Be a Bat?" *The Philosophical Review 83 (4).* 1974. 435–450.
Ngai, Sianne: *Ugly Feelings.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2005
Nibbrig, Hart – Lucas, Christiaan (szerk.): *Was heißt „Darstellen"?* Frankfurt, Suhrkamp, 1994
Noordewier, Marret K. – Topolinski, Sascha – Van Dijk, Eric: „The Temporal Dynamics of Surprise". *Social and Personality Psychology Compass 10 (3).* 2016. 136–149.
Norberg, Jakob: *The Brothers Grimm and the Making of German Nationalism.* Cambridge, Cambridge University Press, 2022
Norenzayan, Ara – Atran, Scott – Faulkner, Jason – Schaller, Mark: „Memory and Mystery. The Cultural Selection of Minimally Counterintuitive Narratives". *Cognitive Science 30 (3).* 2006. 531–553.
Nussbaum, Martha C.: *Politische Emotionen. Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist.* Berlin, Suhrkamp, 2014
Nymoen, Ole – Schmitt. Wolfgang M.: *Influencer. Die Ideologie der Werbekörper.* Berlin, Suhrkamp, 2021
Opfer, John E. – Gelman, Susan A.: *Development of the Animate-Inanimate Distinction.* In *The Wiley-Blackwell Handbook of Childhood Cognitive Development.* 2011. 213–238.
Orley, Florian: *Die Lust am Risiko. Warum Extremsportler ihr Leben für den Sport riskieren.* Hamburg, disserta, 2014
Ortony, Andrew – Clore, Gerald L. – Collins, Allan: *The Cognitive Structure of Emotions.* Cambridge, Cambridge University Press, 1998
Ouassil, Samira El – Karig, Friedemann: *Erzählende Affen. Mythen, Lügen, Utopien. Wie Geschichten unser Leben bestimmen.* Berlin, Ullstein, 2021
Perner, Josef – Huemer, Michael – Leahy, Brian: „Mental Files and Belief. A Cognitive Theory of How Children Represent Belief and Its Intensionality". *Cognition 145.* 2015. 77–88.
Perrault, Charles: *Der Blaubart.* In *Blaubarts Geheimnis. Märchen und Erzählungen, Gedichte und Stücke.* Szerk. Suhrbier, Hartwig. Köln, Diederichs, 1984. 83–89.
——: *A kékszakállú herceg.* In *Perrault legszebb meséi. Csipkerózsika.* Ford. Rónay György. Budapest, Aqua, 1992. 66–71.
Pestalozzi, Johann Heinrich: *Pestalozzi naplója fiának neveléséről.* Ford. Székely Károly. In *Pestalozzi válogatott művei.* Budapest, Tankönyvkiadó, 1959. 67–80.
Pettijohn, Kyle A. – Radvansky, Gabriel A.: „Narrative Event Boundaries, Reading Times, and Expectation". *Memory & Cognition 44 (7).* 2016. 1064–1075.
Pinker, Steven: *Az erőszak alkonya. Hogyan szelídült meg az emberiség.* Ford. Gyárfás Vera. Budapest, Typotex, 2018

——: *Hogyan működik az elme.* Ford. Csibra Gergely. Budapest, Osiris, 2002
Pistrol, Florian: „Vulnerabilität. Erläuterungen zu einem Schlüsselbegriff im Denken Judith Butlers". *Zeitschrift für praktische Philosophie 3 (1).* 2016. 233–272.
Porter Abbott, H.: „The Evolutionary Origins of the Storied Mind. Modeling the Prehistory of Narrative Consciousness and Its Discontents". *Narrative 8 (3).* 2000. 247–256.
Radvansky, Gabriel A. – Krawietz, Sabine A. – Tamplin, Andrea K.: „Walking Through Doorways Causes Forgetting. Further Explorations". *Quarterly Journal of Experimental Psychology 64 (8).* 2011. 1632–1645.
Radvansky, Gabriel A. – Zacks, Jeffrey M.: „Event Boundaries in Memory and Cognition". *Current Opinion in Behavioral Sciences 17.* 2017. 133–140.
——: *Event Cognition.* New York, Oxford University Press, 2014
Raichle, Marcus E. – MacLeod, Ann Mary – Snyder, Abraham Z. – Powers, William J. – Gusnard, Debra A. – Shulman, Gordon L.: „A Default Mode of Brain Function". *Proceedings of the National Academy of Sciences 98 (2).* 2001. 676–682.
Reber, Rolf: *Critical Feeling. How to use feelings strategically.* Cambridge, Cambridge University Press, 2016
Reisenzein, Rainer: „Exploring the Strength of Association Between the Components of Emotion Syndromes. The Case of Surprise". *Cognition and Emotion 14 (1).* 2000. 1–38.
Rigney, Ann: „The Point of Stories. On Narrative Communication and Its Cognitive Functions". *Poetics Today 13 (2).* 1992. 263–283.
Rimé, Bernard: „Emotion Elicits the Social Sharing of Emotion. Theory and Empirical Review". *Emotion Review 1 (1).* 2009. 60–85.
Rosa, Hartmut: *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit.* Berlin, Suhrkamp, 2013
Roseman, Ira – Spindel, Martin S. – Jose, Paul: „Appraisals of Emotion-Eliciting Events. Testing a Theory of Discrete Emotions". *Journal of Personality and Social Psychology 59 (5).* 1990. 899–915.
Rumelhart, David: *Understanding and Summarizing Brief Stories.* In *Basic Processes in Reading. Perception and Comprehension.* Szerk. LaBerge, David – Samuels, S. Jay. Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1977. 265–302.
Rüth, Axel: „Representing Wonder in Medieval Miracle Narratives". *Modern Language Notes 126 (4).* 2011. 89–114.
Sargent, Jesse Q. – Zacks, Jeffrey M. – Hambrick, David Z. – Zacks, Rose T. – Kurby, Christopher A. – Bailey, Heather R. – Eisneberg, Michelle L. – Beck, Taylor M.: „Event Segmentation Ability Uniquely Predicts Event Memory". *Cognition 129 (2).* 2013. 241–255.
Scarry, Elaine: *Dreaming by the Book.* Princeton, Princeton University Press, 2001
Schapp, Wilhelm: *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Ding und Mensch.* Hamburg, Meiners, 1953
Schechner, Richard: *Between Theater and Anthropology.* Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2010
Schechter, Elizabeth: *The Unity of Consciousness.* In *The Routledge Handbook Of Consciousness.* London, Routledge, 2018. 366–378.

Scherer, Klaus R. – Schorr, Angela – Johnstone, Tom (szerk.): *Appraisal Processes in Emotion. Theory, Methods, Research.* Oxford, Oxford University Press, 2001
Schilbach, Leonhard: „On the Relationship of Online and Offline Social Cognition". *Frontiers in Human Neuroscience 8.* 2014. 278.
Schindler, Ines – Hosoya, Georg – Menninghaus, Winfried – Beermann, Ursula – Wagner, Valentin – Eid, Michael – Scherer, Klaus R.: „Measuring Aesthetic Emotions. A Review of the Literature and a New Assessment Tool". *PlosOne 12 (6).* 2017
Schmid, Wolf: *Eventfulness and Repetitiveness. Two Aesthetics of Storytelling.* In *Emerging Vectors of Narratology.* Szerk. Hansen, Per Krogh – Pier, John – Roussin, Philippe – Schmid, Wolf. Berlin, De Gruyter, 2017a. 229–246.
——: *Mentale Ereignisse.* Berlin, De Gruyter, 2017b
Schulz, Armin – Hübner, Gert: *Mittelalter.* In *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte.* Szerk. Martínez, Matías. Wiesbaden, Springer, 2011. 184–204.
Schulze, Hagen: *Kleine deutsche Geschichte.* München, Beck, 1998
Sen, Amartya: *Az igazságosság eszméje.* Ford. Felcsuti Péter. Budapest, Osiris, 2021. Bevezetés
Serafini, Randal A. – Pryce, Kerri D. – Zachariou, Venetia: „The Mesolimbic Dopamine System in Chronic Pain and Associated Affective Comorbidities". *Biological Psychiatry 87 (1).* 2020. 64–73.
Sheehan, Jonathan: *The Enlightenment Bible. Translation, Scholarship, Culture.* Princeton, Princeton University Press, 2005
Shiller, Robert: *Narratív közgazdaságtan. Hogyan hatnak a vírus módjára terjedő történetek a gazdaságra?* Ford. Garamvölgyi Andrea. Budapest, HVG Könyvek, 2020
Simmel, Georg: *A pénz filozófiája.* Ford. Berényi Gábor. Budapest, Osiris, 2004
Skov, Martin – Nadal, Marcos: „There are No Aesthetic Emotions. Comment on Menninghaus et al. (2019)". *Psychological Review 127 (4).* 2020. 640–649.
Slocombe, Katie Elizabeth – Zuberbühler, Klaus: „Functionally Referential Communication in a Chimpanzee". *Current Biology 15 (19).* 2005. 1779–1784.
Smallwood, Jonathan – Andrews-Hanna, Jessica: „Not All Minds That Wander are Lost. The Importance of a Balanced Perspective on the Mind-Wandering State". *Frontiers in Psychology 4.* 2013. 441–447.
Smuts, Aaron: *The Paradox of Suspense.* In *Stanford Encyclopedia of Philosophy.* 2009. *Https://plato.stanford.edu/archives/fall2009/entries/paradox-suspense/*
Soni, Vivasvan: „Trials and Tragedies. The Literature of Unhappiness (a Model for Reading Narratives of Suffering)". *Comparative Literature 59 (2).* 2007. 119–139.
Speer, Nicole K. – Zacks, Jeffrey M. – Reynolds, Jeremy R.: „Human Brain Activity Time-Locked to Narrative Event Boundaries". *Psychological Science 18 (5).* 2007. 449–455.
Starr, Gabrielle: *Theorizing Imagery, Aesthetics, and Doubly Directed States.* In *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies.* Szerk. Zunshine, Lisa. Oxford, Oxford University Press, 2015. 246–268.
Stawarczyk, David – Bezdek, Matthew A. – Zacks, Jeffrey M.: „Event Representations and Predictive Processing. The Role of the Midline Default Network Core". *Topics in Cognitive Science 13 (1).* 2021. 164–186.

Steedman, Carolyn: *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority, 1780–1930.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995
Strawson, Galen: „Against narrativity". *Ratio 17 (4).* 2004. 428–452.
Stubbersfield, Joseph M. – Tehrani, Jamshid J. – Flynn, Emma G.: „Serial Killers, Spiders and Cybersex. Social and Survival Information Bias in the Transmission of Urban Legends". *British Journal of Psychology 106 (2).* 2015. 288–307.
——: „Chicken Tumours and a Fishy Revenge. Evidence for Emotional Content Bias in the Cumulative Recall of Urban Legends". *Journal of Cognition and Culture 17 (1–2).* 2017. 12–26.
Sütterlin, Nicole: *Poetik der Wunde. Zur Entdeckung des Traumas in der Literatur der Romantik.* Göttingen, Wallstein, 2019
Szondi Peter: *Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert. Der Kaufmann, der Hausvater und der Hofmeister.* Frankfurt, Suhrkamp, 1979
Tatar, Maria: *The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales.* Princeton, Princeton University Press, 2019
Thomä, Dieter: *Puer Robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds.* Berlin, Suhrkamp, 2016
Tobin, Vera: *Elements of Surprise. Our Mental Limits and the Satisfactions of Plot.* Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2018
Todd, Peter M. – Gigerenzer, Gerd: „Précis of Simple Heuristics That Make Us Smart". *Behavioral and Brain Sciences 23 (5).* 2000. 727–741.
Tomasello, Michael: *Die Ursprünge der menschlichen Kommunikation.* Frankfurt, Suhrkamp, 2009
——: *Mi haszna az együttműködésnek?* Ford. Pléh Csaba. Budapest, Gondolat, 2011
Tooby, John – Cosmides, Leda: „Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts". *SubStance 30 (1–2).* 2001. 6–27.
Topolinski, Sascha – Reber, Rolf: „Gaining Insight Into the »Aha« Experience". *Current Directions in Psychological Science 19 (6).* 2010. 402–405.
Topolinski, Sascha – Strack, Fritz: „Corrugator Activity Confirms Immediate Negative Affect in Surprise". *Frontiers in Psychology 6 (134).* 2015. 134.
Tulving, Endel: *Episodic and Semantic Memory.* In *Organization of Memory.* Szerk. Tulving, Endel – Donaldson, Wayne. Academic Press, New York, 1972. 381–403.
——: „Episodic Memory. From Mind to Brain". *Annual Review of Psychology 53 (1).* 2002. 1–25.
Türk, Johannes: *Die Immunität der Literatur.* Frankfurt, Fischer, 2011
——: *Kultur der Beleidigung.* (Kiadatlan kézirat)
Vago, David R. – Zeidan, Fadel: „The Brain on Silent. Mind Wandering, Mindful Awareness, and States of Mental Tranquility". *Annals of the New York Academy of Sciences 1373 (1).* 2016. 96–113.
Varnum, Michael E. W. – Grossmann, Igor: „Cultural Change. The How and The Why". *Perspectives on Psychological Science 12, (6).* 2017. 956–972.
Voss, Christiane: *Narrative Emotionen.* Berlin, De Gruyter, 2004
Wagoner, Brady: *The Constructive Mind. Bartlett's Psychology in Reconstruction.* Cambridge, Cambridge University Press, 2017

Warburton, Edward C.: „Of Meanings and Movements. Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition". *Dance Research Journal 43 (2).* 2011. 65–84.
Wegner, Daniel M. – Gray, Kurt: *The Mind Club. Who Thinks, What Feels, and Why It Matters.* London, Penguin, 2017
Winograd, Eugene – Neisser, Ulric (szerk.): *Affect and Accuracy in Recall. Studies of „Flashbulb" Memories.* Cambridge, Cambridge University Press, 2006
Wood, Samantha – Wood, Justin: „One-Shot Object Parsing in Newborn Chicks". *Journal of Experimental Psychology. General 150 (11).* 2021. 2408–2420.
Yon, Daniel – Heyes, Cecilia – Press, Clare: „Beliefs and Desires in the Predictive Brain". *Nature Communications 11 (1).* 2020. 1–4.
Zacks, Jeffrey M. – Speer, Nicole K. – Swallow, Khena M. – Braver, Todd S. – Reynolds, Jeremy R.: „Event Perception. A Mindbrain Perspective". *Psychological Bulletin 133 (2).* 2007. 273–293.
Zacks, Jeffrey M. – Tversky, Barbara – Iyer, Gowri: „Perceiving, Remembering, and Communicating Structure in Events". *Journal of Experimental Psychology. General 130 (1).* 2001. 29–58.
Zanger, Anat: *Film Remakes as Ritual and Disguise.* Amszterdam, Amsterdam University Press, 2006
Zipes, Jack: *Französische Märchen.* Frankfurt–Lipcse, Insel, 1991
——: *Fairy Tales and the Art of Subversion.* London, Routledge, 2012
Žižek, Slavoj: *Was ist ein Ereignis?* Frankfurt, Fischer, 2014
Zunshine, Lisa: *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel.* Columbus, Ohio State University Press, 2006
Zwaan, Rolf A. – Langston, Mark C. – Graesser, Arthur C.: „The Construction of Situation Models in Narrative Comprehension. An Event-Indexing Model". *Psychological Science 6 (5).* 1995. 292–297.

SOMOGYI KÖNYVTÁR
1881
SZEGED

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Ebben a könyvben bemutattunk néhány olyan érzelmet, amely a narratív gondolkodásunk aktiválásáért jutalmaz bennünket, és ezzel kijelöli egy-egy epizód végpontját. Egy fontosat azonban kihagytam: a hálát. Ennek oka, hogy a hála különbözik a többi narratív érzelemtől. Bár szintén egy epizód végén áll, a jövőt és a megváltozott szerepben történő továbbjátszás új kezdetét jelöli. A hála egy vég nélküli vég.

Sokan segítettek ennek a könyvnek a megírásában, és én szívből hálás vagyok nekik. Remélem, folytatjuk még a beszélgetést, és boldog történetek születnek belőle. Köszönöm Colin Allennek, Shahzeen Attarinak, Ann-Sophie Barwichnek, Frauke Berndtnek, Johan Bollennek, Urs Breitensteinnek, Kira Breithauptnak, Leela Breithauptnak, Rüdiger Campénak, Michel Chaoulinak, Yulia Chentsova-Duttonnak, Bettina Christnernek, Wolfram Eilenbergernek, Eva Eßlingernek, Samuel Evolának, Nicola Gessnek, Eva Gilmernek, Manuel J. Hartungnak, Milo Hicksnek, Benjamin Hiskesnek, Douglas Hofstadternek, Philipp Hölzingnek, Christoph Irmschernek, Günther Jikelinek, Friedemann Karignak, Suzanne Keennek, Cameron Kincaidnek, Charlotte Klonknak, Sara Konrathnak, Teresa Kovacsnak, John Kruschke-nak, Victoria Lagrange-nek, Binyan Linek, Winfried Menninghausnak, Eyal Peretznek, Benjamin Robinsonnak, Hartmut Rosának, Elizabeth Schechternek, Richard Shiffrinnek, Jan Standkénak, Jan-Erik Strassernek, Philipp Theisohnnak, Dieter Thomänek, Peter Toddnak, Elvira Topalovicnak, Johannes Türknek, Christian Webernek, Philipp Webernek, Arne Willée-nek, Claire Woodwardnak, Rüdiger Zillnek és Lisa Zunshine-nak.

Philipp Hölzing, a Suhrkamp kiadó munkatársa a könyv titkos társszerzője, Wolfram Eilenberger pedig a tanácsadóm volt.

Ajánlom ezt a könyvet a szüleim, Friedrich Carl Breithaupt (1935–1977) és Ilse Breithaupt, született Hoffmann (1935–2021) emlékének.

Egyes bekezdések vagy fejezetek korábbi változatai a következő helyeken jelentek meg:

Fritz Breithaupt: *Das Corona-Narrativ der Zukunft.* In *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbands 1.* Göttingen, Vandenhoek & Ruprecht, 2021. 116–136.

Fritz Breithaupt: *Narrative Reaktanz. Moral und Erzählen.* In *Kellers Erzählen.* Szerk. Philipp Theisohn – Frauke Berndt. Berlin, De Gruyter, 2022. 131–145.

Fritz Breithaupt: *Staunen als Belohnung der Neugier. Wunder, Überraschung und Frage in narrativer Hinsicht.* In *Poetiken des Staunens.* Szerk. Myreille Schneider – Nicola Gess – Johannes Bartuschat – Hugues Marchal. Paderborn, Fink, 2019. 37–49.

Fritz Breithaupt: *Die Bühne als Geburtsort kollektiver Empathie. Zur Genese der Bewusstseinsmobilität.* In *Empathie – individuell und kollektiv.* Szerk. Urs Breitenstein. Basel, Schwabe, 2019. 129–146.

Fritz Breithaupt: *Narrative der Vulnerabilität. Die Märchen der Brüder Grimm als serielle Reproduktion.* In *Die Erzählung der Aufklärung.* Szerk. Frauke Berndt – Daniel Fulda. Hamburg, Meiners, 2018. 71–91.

Fritz Breithaupt – Binyan Li – John K. Kruschke: „Serial Reproduction of Narratives Preserves Emotional Appraisals". *Cognition & Emotion 36 (4).* 2022. 581–601.

Benjamin Hiskes – Milo Hicks – Samuel Evola – Cameron Kincaid – Fritz Breithaupt: „Multiversionality. Considering Multiple Possibilities in the Processing of a Narrative". *Review of Philosophy and Psychology 14 (3).* 2022. 1099–1124.

Mesélek, tehát vagyok – állítja Fritz Breithaupt. Mindenütt történetekkel találkozunk, és az életet intenzívebben éljük meg, ha történetekbe ágyazzuk, hiszen az elbeszéléseken keresztül egyéni tapasztalatainkat is közös élménnyé alakítjuk. De miért emlékszünk a történetekből inkább az általuk kiváltott érzelmekre, mint a leírt eseményekre? Milyen hatással vannak a narratívák az agyban zajló mechanizmusokra? A történetmesélés gondolkodásmódunk kialakításának hasznos eszköze, amely nemcsak a nehéz és tragikus élethelyzetekben segít, de a boldog érzelmek feldolgozásában is.

A szerző az agykutatás legfrissebb eredményeire, valamint több ezer résztvevővel végzett kísérletekre támaszkodik, emellett narratológiai eszközökkel filmsorozatokat, regényeket, Grimm-meséket és mindennapi irodai pletykákat is elemez. Breithaupt olyan lényekként láttat minket, akik történetek révén határozzák meg helyüket a világban, a pszichológiát pedig olyan tudományként definiálja, amelynek az érzelmekre és az affektusokra kell összpontosítania az ember megértésben.

A szerző kognitív pszichológus, irodalmár, kiadónknál korábban megjelent könyve *Az empátia árnyoldalai.*

5500 Ft

9 789634 933144

TYPOTEX